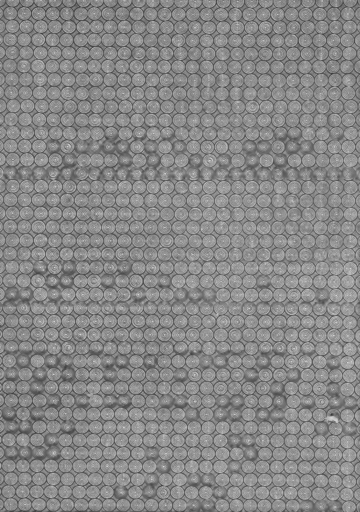
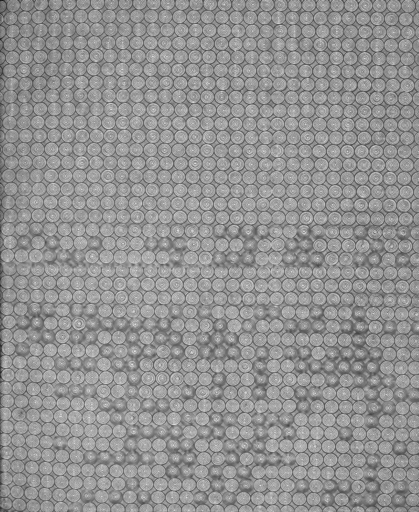






ŒUVRES
COMPLÈTES
D'ANTOINE-RAPHAËL MENGS,

PREMIER PEINTRE DU ROI D'ESPAGNE.

TOME PREMIER.

ŒUVRES
COMPLÈTES
D'ANTOINE-RAPHAËL MENGS,

PREMIER PEINTRE DU ROI D'ESPAGNE, &c.

Contenant différens Traités ſur la théorie de la Peinture.

Traduit de l'Italien.

> *Urit enim fulgore ſuo, qui prægravat artes*
> *Infra ſe poſitas : extinctus amabitur idem.*
>
> HORAT.

TOME PREMIER.





A PARIS,
A L'HÔTEL DE THOU, RUE DES POITEVINS.

M. DCC. LXXXVI.
AVEC APPROBATION ET PRIVILÉGE DU ROI.

A MONSEIGNEUR,

Monseigneur le Baron DE BRETEUIL, *Ministre & Secrétaire d'Etat, Chevalier des Ordres du Roi, Maréchal de ses Camps & Armées, &c., &c.*

MONSEIGNEUR,

VOTRE goût pour les Beaux-Arts, dont vous êtes le Protecteur éclairé, & la reconnoissance que je dois aux bontés dont vous avez daigné me combler ; voilà les titres sur lesquels j'ose m'appuyer pour vous supplier, Monseigneur, de recevoir, comme un hommage de mon respect, cette Traduction des écrits d'un artiste que vous avez assez connu personnellement pour l'estimer beaucoup, & dont vous avez admiré les chefs-d'œuvre de peinture en Italie.

a ij

Le plus doux fruit de mon travail sera, Monseigneur, de savoir que vous l'approuvez, & que vous jugez que j'ai rendu, d'une manière digne de M. Mengs, les pensées sublimes, quoique souvent abstraites, de ce peintre philosophe, qui a jeté un jour si lumineux sur la partie idéale & théorique de son art.

Je suis avec un profond respect,

MONSEIGNEUR,

Votre très-humble & très-obéissant serviteur,

JANSEN.

PRÉFACE
DU TRADUCTEUR.

CE n'eſt qu'aux artiſtes, dit Pline le jeune, qu'il appartient de juger les artiſtes *. Si cet axiome eſt vrai, comme on ne peut en douter, qui alors étoit plus en droit de parler de la peinture & de ceux qui ont illuſtré cet art dans ſes plus beaux tems, que M. Mengs, qui a conſtamment joint l'exemple aux préceptes ?

Doué d'un génie vaſte, d'une ame ſenſible & d'un eſprit auſſi délicat que philoſophique, M. Mengs a réfléchi toute ſa vie ſur ſon art, ainſi qu'on peut s'en convaincre par ſes écrits. Mais c'eſt principalement ſur les parties les plus grandes, les plus difficiles, ſur celles que les artiſtes, en général, paroiſſent négliger le plus, qu'il a fixé toute ſon attention. Le *bon Goût*, qu'on peut regarder comme le ſommaire des idées que l'eſprit s'eſt formées des plus belles parties de la nature, en ne s'écartant point de la ligne qui ſépare le moins du trop ; & la *Beauté idéale*, qui n'eſt que le réſultat de ces conceptions,

* De Pictore, Sculptore & Fictore, niſi artifex judicare non poteſt. *Plin. Lib. I, epiſt. 1.*

épurées par une comparaiſon raiſonnée de ces mêmes parties, pour en former, par le *Choix*, un tout doué de la plus grande *Perfection* poſſible : voilà les objets ſur leſquels M. Mengs n'a ceſſé de méditer. Auſſi tout ſon ſyſtême ſe réduit-il à prouver, que pour atteindre le beau idéal, ce ne ſont pas ſimplement les objets qu'on doit copier, mais l'idée des objets qu'il faut exprimer ; que tout ce qui rappelle trop les idées individuelles reſſerre l'imagination, & ſert plutôt à produire un portrait qu'un tableau ; enfin, que c'eſt l'idée abſtraite des objets en général que l'artiſte doit conſulter, & non l'image de tel ou tel objet en particulier *.

Ce ſeroit ſans doute une préſomption de notre part, que de vouloir faire l'examen particulier de chacun des objets que M. Mengs a traités ; d'autant plus que les notes & les réflexions dont M. le Chevalier d'Azara a enrichi ſon édition Italienne, ne laiſſent rien à deſirer à cet égard **. Nous remarquerons ſeulement ici que la

* Voyez le réſumé que M. Mengs donne lui-même de ce ſyſtême à la page 38 du ſecond volume de notre traduction.

** Toutes les notes répandues dans ces deux volumes, (à l'exception de celles où il eſt dit qu'elles ſont du Traducteur) appartiennent à M. le Chevalier d'Azara, miniſtre de la cour d'Eſpagne, près le Saint Siége, éditeur des Œuvres de M. Mengs, à qui il a été attaché de l'amitié la plus tendre juſqu'au dernier moment de ſa vie. Les additions qui ſe trouvent à la fin du ſecond volume ſont auſſi de M. d'Azara, & ſont priſes d'une ſeconde édition des Œuvres de notre auteur, en 2 vol. *in*-8°, publiée, en 1783, à Baſſano, dans les états de Veniſe ; mais qui nous eſt parvenue trop tard pour

manière concise, & quelquefois abstraite, avec laquelle M. Mengs a exprimé ses idées, ne nous permet pas d'espérer que nous les ayons toujours rendues, dans notre traduction, avec toute la clarté que nous aurions desiré. Mais il faut se rappeller que M. Mengs n'a écrit sur l'art que pour satisfaire aux questions de ses amis, ou pour donner des instructions à ses élèves. Les *Réflexions sur la Beauté & sur le Goût dans la peinture*, & la *Lettre à Don Antonio Ponz*, sont les deux seuls morceaux qu'il avoit destinés au public. La *Dissertation sur ce qu'on nomme dans les arts : Un certain je ne sais quoi que l'on ne comprend pas*, & les *Réflexions sur quelques peintres de différentes écoles*, que M. Doray de Longrais a publiées, en 1783, comme des ouvrages de M. Mengs, appartiennent entièrement à M. Guibal *; ainsi que l'*Eloge historique de M. Mengs*, & le *Catalogue de ses Tableaux*, qu'on trouve dans le même volume.

---

que nous ayons pu intercaler ces notes dans les endroits où elles devroient se trouver.

* M. Nicolas Guibal, ancien pensionnaire du roi, premier peintre & directeur de la galerie du duc de Wurtemberg, a été l'élève de M. Mengs. Nous avons de lui un *Eloge du Poussin*, qui, en 1783, a remporté le prix de l'académie royale des sciences, belles-lettres & arts de Rouen. Il avoit aussi entrepris une traduction Allemande des Œuvres de M. Mengs, qu'il n'a pas eu le tems de finir. Cet artiste, homme de beaucoup d'esprit, est mort, il n'y a pas long-tems, à Stutgard.

Pour ne laisser rien à desirer aux artistes & aux amateurs de la peinture, nous avons cru devoir leur donner aussi une traduction du *Grand Livre des Peintres*, du célèbre *Lairesse*, qu'on imprime actuellement, & que nous publierons dans peu, en deux volumes *in-4°*, avec un grand nombre de gravures. L'excellence des leçons-pratiques de cet artiste, dont les idées étoient aussi élevées que belles, ne serviront qu'à consolider les principes de M. Mengs, avec lesquels elles paroissent avoir une parfaite analogie; de sorte que ces deux ouvrages, faits par de grands artistes, contiennent la théorie & la pratique de la peinture, & semblent destinés à se prêter une lumière réciproque. Nous n'avons cependant pas voulu attendre la fin de l'impression du Traité de Lairesse, pour mettre au jour les Œuvres de M. Mengs, afin de satisfaire plutôt au desir des amateurs, & de faciliter l'acquisition de ces deux ouvrages, en les publiant successivement.



MÉMOIRES

MEMOIRES

SUR LA VIE ET SUR LES OUVRAGES

DE M. MENGS,

Par M. le Chevalier d'AZARA.



MÉMOIRES

SUR LA VIE ET SUR LES OUVRAGES

DE M. MENGS,

PAR M. le Chevalier D'AZARA.

LA plupart des hommes ſe contentent de jouir des plaiſirs & des biens de la vie, ſans réfléchir ſur leur ſource, & moins encore à la reconnoiſſance qu'ils doivent à ceux qui, par leur génie, ont contribué à leur bonheur. Cette ingratitude provient, en général, de l'ignorance & de la pareſſe naturelles à l'homme, qui aime à ſatisfaire ſes ſens, ſans ſe fatiguer l'eſprit. Il y a cependant des époques où quelques individus montrent plus d'énergie que dans d'autres tems, & oſent ſecouer le joug du vice pour faire triompher la vertu. Notre ſiècle ſera remarquable ſans doute, pour la poſtérité, par ſa remuante

inquiétude. Les arts, les ſciences, la politique, le deſtin des nations & des particuliers, la vie domeſtique même, tout nous offre le tableau d'un mouvement & d'une agitation continuelles. Cette activité, jointe à la ſatiété & au deſir de varier ſans ceſſe les plaiſirs, ſuites ordinaires de l'opulence, a dû néceſſairement donner un grand eſſor aux connoiſſances utiles & agréables en tout genre. Nos lumières, en s'étendant ainſi en ſuperficie, ont, en même temps, beaucoup perdu de leur ſorce & de leur mérite. L'amour de la gloire & de la patrie, ainſi que le goût des beaux-arts, que quelques peuples de l'antiquité ont porté juſqu'à l'enthouſiaſme, ne paroiſſent à nos yeux que chimère & ſolie; & contens d'embraſſer à-la-ſois une infinité de choſes, nous n'en approſondiſſons aucune, & nous demeurons ſroids & ſuperficiels dans tout ce que nous faiſons.

Cependant, malgré ce relâchement général, la nature produit encore, de tems en tems, des hommes d'une grande ſenſibilité, d'une ame ardente & vigoureuſe, & d'un eſprit bien organiſé, qui, en ſurmontant cette corruption univerſelle, cherchent, à force d'études & de peines, à illuſtrer l'art qu'ils profeſſent, & à lui donner ſon ancienne ſplendeur; tandis que leurs contemporains les payent d'ingratitude, & que le petit nombre d'amateurs, qui ſont à même de voir leurs chefs-d'œuvre, ſe contentent d'une ſroide & ſtérile admiration.

Antoine-Raphael Mengs parut pour rétablir l'art de la peinture; & ſi l'on pouvoit admettre la métempſycoſe des ames, on pourroit croire que quelque génie

de la floriſſante Grèce avoit paſſé en lui, tant cet artiſte étoit admirable par la profondeur de ſes idées, par la ſublimité de ſes conceptions, ainſi que par la ſimplicité & la candeur de ſes mœurs. Victime de ſon grand amour pour l'art, & d'une trop conſtante application, il a été enlevé, dans la vigueur de l'âge, des bras de ſes amis, regretté de toutes les ames honnêtes & de tous les vrais connoiſſeurs de l'art; mais emportant avec lui au tombeau l'envie de ceux que ſon mérite offenſoit.

L'amitié tendre & pure qui me lioit à lui, exigeroit ſans doute que je jetaſſe quelques fleurs ſur ſa tombe, en l'arroſant de mes larmes, ſuivant la coutume de ce ſiècle, où l'on ſe contente de cette ſtérile démonſtration; mais l'ombre de mon ami m'avertit de ne point m'arrêter à ce vain tribut, & de ſatisfaire plutôt à ſes vœux en rendant ſa mémoire utile par la publication de ſes écrits. Je laiſſerai donc à d'autres le plaiſir de faire briller leur eſprit par le récit des particularités de la vie privée de M. Mengs : mon but principal eſt de faire connoître l'artiſte & ſes ouvrages.

Les parens de M. Mengs étoient de la Luſace. Son aïeul fut établi à Hambourg, & enſuite à Coppenhague, où ſon père naquit en 1690. Comme il étoit le vingt-deuxième de ſes frères *, on fut embarraſſé ſur le nom

* Suivant M. Bianconi, chargé des affaires de Saxe à Rome, qui a donné un éloge hiſtorique de M. Mengs dans l'*Antologia Romana*, que M. le Chanoine Perutta, de Milan, a publié enſuite ſéparément, Iſmaël Mengs n'a pas eu vingt-un frères, comme le dit M. d'Azara, mais vingt-trois ſœurs, qui toutes moururent de

qu'on lui donneroit ; de ſorte qu'on ouvrit la bible pour prendre le premier qui s'y préſenteroit : ce fut celui d'Iſmaël. Il eut pour parrain un peintre médiocre, ce qui néanmoins engagea ſes parens à le deſtiner à l'art de la peinture. De cette mauvaiſe école, Iſmaël paſſa chez M. Cofre, François, le meilleur peintre qu'il y eut alors à la cour de Coppenhague ; ce qui joint à quelques tableaux de Van Dyk, qu'un de ſes amis lui prêta pour copier, ſuffit pour lui donner un bon coloris, qu'il conſerva toute ſa vie. M. Cofre avoit une nièce dont le jeune Iſmaël devint amoureux. Cette demoiſelle ne pouvant ſupporter l'odeur de l'huile, il s'adonna à la peinture en miniature, dans laquelle il excella bientôt, & il obtint enſuite la main de ſa maîtreſſe. Une contagion maligne lui ayant fait quitter ſa patrie, il ſe rendit dans pluſieurs cours d'Allemagne, où il apprit l'art difficile de peindre en émail, dans lequel il devint très-célèbre.

C'eſt du mariage dont nous venons de parler que naquit notre Mengs, dans la ville d'Auſzig, en Bohême, le 12 Mars 1728. Il reçut au baptême les noms d'Antoine & de Raphaël, en mémoire des deux grands peintres, Raphaël d'Urbin & Antoine Allegri, dit le Correge, que ſon père admiroit avec un enthouſiaſme ſingulier. Ainſi conſacré dès le berceau à la peinture, on ne lui donna pour joujoux, pendant ſon enfance, que des choſes relatives à cet art, tels que des crayons, du pa-

---

la peſte dont la ville de Coppenhague fut affligée au commencement de ce ſiècle. *Note du Traducteur.*

pier, &c.; & il fut mis à l'étude du deſſin avant l'âge de ſix ans.

Les premiers ſoins de ſon père ſe bornèrent à lui faire tracer les lignes droites les plus ſimples, telles que la verticale, l'horizontale, l'oblique, juſqu'à ce que l'enfant fût parvenu à les tirer droites, d'une main ferme & hardie. C'eſt en ſuivant cette méthode qu'il le fit enſuite paſſer aux figures géométriques les plus ſimples, mais toujours ſans règle & ſans compas, juſqu'à ce qu'il eût acquis la juſteſſe de l'œil; après quoi il lui enſeigna à deſſiner les contours du corps humain, en l'obligeant à les réduire, le plus qu'il étoit poſſible, à des figures géométriques, pour enſuite les agencer enſemble avec jugement, afin qu'il apprît, de cette manière, à leur donner toute la grace poſſible. Vint après cela la hachure. J'ai tiré tout ce que je viens de dire de Mémoires écrits de la main du père de M. Mengs, où il eſt dit auſſi qu'il eut beaucoup de peine à contenir la vivacité de ſon fils, qui ne ſe ſoumit que difficilement à la franchiſe & à la grande pureté avec leſquelles on l'obligea à deſſiner à l'encre de la Chine; ce qui lui ôtoit les moyens de retoucher ſon ouvrage.

Il paſſa deux ans à s'exercer ainſi la main; après quoi il commença à peindre à l'huile. Son père, qui s'apperçut du grand talent que promettoit le jeune Mengs, chercha ſur-tout à lui inculquer de bons principes, & lui fit, pour cet effet, reprendre le deſſin avec plus de ſoin & d'attention que jamais. Il lui enſeigna en même tems la chymie, dans laquelle il étoit fort verſé, ainſi qu'à peindre en émail. Ces études n'interrompirent cependant

point celle du dessin, & il ne se passoit point de jour qu'il ne traçât le contour de deux figures au moins, soit de Raphaël ou de Carache; enfin, pour ne point perdre un seul instant de la journée, il l'appliqua à la perspective & aux principales parties de l'anatomie; mais comme il ne trouva point à Dresde, où il étoit alors, l'occasion d'étudier cette dernière science sur le corps humain, il fut obligé d'avoir recours aux livres & aux squelettes.

Après quoi il commença à dessiner les figures antiques par parties, de la même grandeur que les originaux, comme son père les avoit apportées de Rome; & le soir il copioit, à la lumière, ces mêmes figures d'après de petits modèles. De cette manière, il mettoit en pratique ce qu'il avoit appris de la perspective & de l'anatomie, en remarquant les raccourcis & les diminutions des membres, ainsi que les différentes formes des muscles en action. Il s'instruisit aussi des effets de la lumière, de sa dégradation, des ombres & des reflets; parties de la peinture dont on se pénètre infiniment mieux par le moyen d'une lumière artificielle, que par celle du soleil. En suivant cette méthode, & en répétant ces mêmes opérations pendant le jour, il parvint à bien connoître la force du clair-obscur. Ces études conduisirent le jeune Mengs à l'âge de douze ans.

Son père, qui s'apperçut alors que son élève commençoit à étudier avec réflexion, & qu'il étoit tems de le former dans la partie de l'art dont il est impossible de se pénétrer hors de l'Italie, savoir, le bon goût, résolut de le conduire à Rome; ce qu'il exécuta en effet en

1741. Le jeune Mengs fut ravi d'admiration à la vue des chefs-d'œuvre qu'on trouve dans cette capitale. Il voulut d'abord tout imiter ; mais il en fut empêché par fon père, qui lui fit étudier les plus parfaits modèles de l'art, tels que le Laocoon, le Torfe du Belvederc, les ouvrages de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine. Après lui avoir fait deffiner toutes ces chofes fous leurs différens afpects, il l'introduifit dans les loges de Raphael, dont il lui fit copier les plus belles têtes & quelques figures drapées, pour lui faire prendre le goût du jet des draperies & de leurs plis, dans lequel Raphaël étoit un fi grand maître.

Le père de M. Mengs, qui étoit peintre d'Augufte III, roi de Pologne, defirant de faire connoître à cette cour le talent de fon fils, lui fit copier en miniature deux tableaux de Raphaël, qui étoient au noviciat & à la maifon profeffe des Jéfuites ; & comme il vouloit en même tems envoyer à fa majefté Polonoife un tableau en émail, affez grand pour cette efpèce de peinture, il ordonna à fon fils d'en faire un deffin de fon invention, qu'il ébaucha enfuite lui-même, & qu'il donna à finir au jeune Mengs. Il en réfulta l'ouvrage le plus parfait qu'on connoiffe en ce genre ; car Ifmaël étoit le meilleur peintre en émail qui ait exifté jufqu'à préfent, & fes ouvrages font d'un prix ineftimable, tant pour la beauté du coloris, que pour la manière dont ils font exécutés. Le feul défaut qu'on puiffe lui reprocher, & qu'il connoiffoit lui-même, c'eft d'avoir péché par le deffin ; voilà fans doute auffi la raifon pourquoi il ftimula tant fon fils à bien s'appliquer à cette partie.

Jusqu'ici nous avons suivi Ismaël dans l'éducation qu'il a donnée à son fils, & qui a si puissamment contribuée à son progrès dans l'art, ainsi qu'à sa conduite dans la vie. Nous allons maintenant donner une idée de son caractère. Jamais il n'y eut d'homme plus dur pour ses enfans, de qui il exigeoit le travail le plus laborieux & le plus suivi, sans leur accorder un seul instant de relâche ou de récréation. Ils étoient déjà fort grands, sans qu'ils eussent parlé ou communiqué avec qui que ce fût, si ce n'est avec les domestiques de la maison; de sorte que les personnes qui fréquentoient journellement M. Mengs, ignoroient qu'il eût des enfans. Cependant son goût pour la musique amollit un peu la dureté de son caractère, & l'engagea à admettre chez lui un ami, M. Annibale, qui fit connoître le mérite du jeune Mengs au roi de Pologne, comme nous le verrons dans la suite. Quand il sortoit de chez lui, il renfermoit ses enfans dans une chambre, & à son retour il examinoit rigoureusement s'ils avoient rempli la tâche qu'il leur avoit imposée. Ses corrections annoncoient plutôt un maître sévère qu'un père attentif; en un mot, Ismaël étoit le tyran de sa famille. A Rome, il tint la même conduite. Le matin, il conduisoit son fils au Vatican, & lui indiquoit ce qu'il devoit faire dans la journée; après quoi il le quittoit, en ne lui laissant, pour toute nourriture, que du pain & une bouteille d'eau. Le soir, il alloit le chercher pour le ramener chez lui, où il se faisoit rendre compte de ses travaux: on peut croire que cet examen se faisoit d'une manière assez rigide.

Cette méthode d'étudier rendit le jeune Mengs si réfléchi

&

& fi attentif, qu'il pouvoit faire l'hiftoire de toutes les penfées de Raphaël; & j'ai quelquefois joui du plaifir de lui entendre expliquer, devant les peintures des loges du Vatican, les raifons & les caufes qui doivent avoir déterminé Raphaël dans leur exécution. Il démontroit, par la manière dont une partie de ces tableaux eft peinte, que c'étoit par ceux-là que Raphaël avoit commencé fes travaux, parce qu'ils font dans fa première manière. Dans les tableaux fuivans, exécutés dans un autre ftyle, il nous indiquoit les réflexions que ce grand maître avoit dû faire pour fe réfoudre à ce changement. Il nous en faifoit remarquer jufqu'aux corrections & aux repentirs, dont il tiroit des conclufions fi évidentes, qu'après avoir vu ces chefs-d'œuvre de Raphaël, on avoit l'hiftoire complette de toutes les idées qui avoient paffé par la tête de cet admirable artifte, en les compofant. M. Mengs employoit, dans cette explication, des obfervations fi juftes & des preuves fi péremptoires, expofées avec un raifonnement fi clair & fi conféquent, qu'on étoit obligé de s'y rendre comme à une démonftration de géométrie.

Après un féjour de trois ans à Rome, M. Mengs retourna à Drefde, où il s'appliqua à peindre au paftel: il y fit fon propre portrait de deux manières différentes, & celui de M. Annibale, qui le préfenta au roi. Sa majefté ne pouvant croire qu'un fi jeune artifte put exécuter d'auffi belles chofes, ordonna à M. Mengs de faire, en préfence d'une élève de la célèbre Rofalba Cariera, le portrait du mari de cette dame; ce qu'il exécuta avec un fi grand fuccès, que le roi en demeura étonné, & voulut fur-le-champ avoir fon propre portrait de la main

de M. Mengs. Il fut encore si heureux dans la ressemblance avec laquelle il rendit l'air de bonté & de noblesse qui caractérisoient sa majesté Polonoise, que ce monarque lui accorda dès ce moment sa protection & ses bontés, qu'il lui a conservées jusqu'à la fin de sa vie.

Cette même année 1745, la guerre étant survenue, le roi se retira en Pologne; mais de retour à Dresde, après que la paix eut été faite, il voulut avoir les portraits de toute la famille de M. Mengs, & demanda que le jeune Antoine fit celui de son père, & que sa sœur aînée, laquelle peignoit aussi fort bien, exécutât celui de son frère. Tous ces portraits sont dans le cabinet des pastels du roi. C'est à cette époque que le jeune Mengs fut nommé peintre de sa majesté, avec six cents dallers d'appointement, & un logement, sans autre obligation que celle de peindre de préférence les ouvrages que le roi lui demanderoit, & dont on devoit lui payer le prix qu'il y mettroit lui-même.

Il n'accepta cependant ces propositions qu'à condition qu'il lui seroit permis de retourner à Rome; demande qui parut beaucoup révolter M. le comte de Bruhl, ministre tout-puissant auprès du roi; mais sa majesté, loin d'en montrer du mécontentement, lui accorda cette permission avec toute la bonté possible.

De retour à Rome avec son père & deux de ses sœurs, M. Mengs prit un logement près du Vatican, afin d'être plus à portée d'y aller étudier les antiques, consacrant le reste de son tems à fréquenter les académies, & à prendre des leçons d'anatomie à l'hôpital du Saint-Esprit. Il fit aussi, dans ce même tems, quelques tableaux en

miniature pour plaire à son père. Quatre ans furent consacrés à cette étude, après quoi il s'adonna à la composition. Un tableau de Sainte-Famille reçut de grands éloges, & attira chez lui les principaux connoisseurs de Rome, où l'on chercha dès-lors à le fixer, en lui promettant d'en obtenir la permission du roi de Pologne. Cette offre ne put manquer de faire plaisir à M. Mengs, par l'idée qu'elle lui présentoit de pouvoir continuer ses études, en voyant tous les jours les merveilles de l'art que renferme Rome; mais son père crut qu'il étoit plus avantageux de retourner en Saxe, ce qu'ils effectuèrent peu de tems après. Avant de partir, le jeune Mengs épousa une demoiselle aussi belle qu'honnête, appellée Marguerite Guazzi, dont il avoit fait la connoissance en cherchant un modèle pour la tête de la Vierge du tableau de Sainte-Famille dont nous venons de parler.

La famille de M. Mengs étant ainsi augmentée, elle partit de Rome à la fin de 1749, & arriva à Dresde vers Noël. La rigueur du climat & plusieurs chagrins domestiques jetèrent notre artiste dans une grande mélancolie. Son père, par un dernier acte de despotisme, se rendit maître de tout ce que gagnoit son fils, aussi long-tems que celui-ci resta dans sa maison, & le mit ensuite à la porte, sans meubles & sans argent. Quelques amis, & entr'autres l'obligeant M. Annibale, lui prêtèrent des secours. Le roi & le prince Electoral son fils, tâchèrent de consoler M. Mengs, en lui faisant donner un logement commode & une voiture. M. Mengs demanda alors le titre de premier peintre de la cour, que sa majesté lui accorda gracieusement, à la place de M. Silvestre, qui,

dans ce tems-là, se retira à Paris, avec une augmentation de pension, sans qu'on lui imposât aucune obligation. Depuis cette époque, le roi & la famille royale ne cessèrent de combler M. Mengs de bienfaits & d'honneurs : aussi puis-je attester, comme une preuve de la bonté de son caractère, qu'il ne s'offroit point d'occasion (& il s'en présenta plusieurs) de parler de la cour de Saxe, sans qu'il parût pénétré de la plus vive reconnoissance.

Le roi Auguste III, ayant fait ajouter à son palais de Dresde une belle église, qui fut consacrée en 1751, sa majesté voulut que M. Mengs se chargeât de peindre le tableau du grand autel, & ceux des deux autels collatéraux.

Il peignit les deux derniers à Dresde, mais demanda pour faire l'autre, la permission d'aller à Rome, afin d'y rétablir en même tems sa santé, laquelle avoit beaucoup souffert en Saxe; en donnant à entendre qu'il pourroit porter son ouvrage à un plus haut degré de perfection dans la capitale des beaux-arts. Le roi qui n'ignoroit pas l'influence du climat sur les talens & les avantages que l'Italie offre pour leurs productions, se rendit avec bonté au desir de M. Mengs.

Ce fut au printems de l'année 1752 que M. Mengs revint à Rome avec sa femme & une fille née en Saxe, laquelle est mariée avec Don Emanuel Carmona, célèbre graveur à Madrid. Le séjour de Rome rétablit promptement la santé de M. Mengs; & la satisfaction de se revoir au centre des arts, lui donna une nouvelle énergie & un amour inexprimable pour le travail. Le

premier ouvrage dont il s'occupa, fut une copie du grand tableau de Raphaël, appellé l'Ecole d'Athènes, qui lui avoit été demandée par milord Northumberland. Il n'accepta cette réquisition que parce qu'elle lui fournissoit l'occasion d'étudier de nouveau cet artiste extraordinaire; & en effet, il a avoué plusieurs fois depuis, que jusqu'alors il n'avoit connu qu'imparfaitement tout le talent de Raphaël.

Après avoir achevé cette copie, il mit la main au grand tableau de Dresde avec un zèle & une ardeur sans exemple; mais lorsque cet ouvrage se trouvoit à-peu-près achevé, la guerre se déclara entre l'Impératrice Reine & le roi de Prusse; ce qui occasionna une invasion en Saxe, & la fuite du roi hors de ses états; de sorte que les appointemens de M. Mengs furent suspendus. Notre artiste se trouva réduit, par ces malheurs, au besoin le plus urgent, & fut obligé, pour soutenir sa famille qui augmentoit chaque année, d'accepter les ouvrages que différens particuliers lui demandoient. Il vit alors qu'il étoit necessaire de se produire avantageusement par quelque grand ouvrage public, & profita pour cela de la proposition que lui firent les Pères Augustins, de peindre un plafond à fresque pour leur église de Saint-Eusèbe; ce qu'il accepta, malgré la modicité du prix de deux cents écus qu'on lui en offrit, par le desir qu'il avoit de se faire connoître, & de s'exercer dans un genre de peinture qu'aucun artiste ne cultivoit à Rome, depuis que Corrado Giaquinto étoit parti pour Madrid. Cet ouvrage mérita à M. Mengs un éloge général; l'on crut même qu'il étoit impossible de produire à fresque des

teintes aussi belles ; & quoique la composition n'en fût pas dans le goût des maîtres de la dernière école, la critique ne put cependant pas y trouver des défauts essentiels ; de manière que ce tableau devint plus célèbre que M. Mengs n'avoit osé s'en flatter lui-même.

Lorsque cet artiste partit de Dresde, le roi lui ordonna de se rendre à Naples, pour y faire les portraits de toute la famille royale, en lui recommandant de n'accepter aucun présent pour ce travail. Cet ordre pouvoit être observé aussi long-tems que M. Mengs étoit assuré de recevoir les appointemens de la cour de Saxe ; mais la guerre en ayant suspendu le paiement, sans espoir de voir les affaires rétablies de si-tôt, il fallut bien changer d'idée sur ce sujet. Sur la demande que fit donc M. le Duc de Cerisano, ministre de la cour de Naples à Rome, du prix de ces portraits, M. Mengs lui en remit une note sur le pied qu'on payoit ses ouvrages en Saxe, en déclarant, en même tems, qu'il avoit ordre du roi de Pologne de ne rien accepter. On lui donna pour réponse que la reine de Naples en avoit trouvé le prix trop exorbitant, & qu'il n'étoit pas nécessaire qu'il s'occupât de ces portraits. C'est là, entr'autres, un des moyens que l'envie des artistes courtisans mit en œuvre contre M. Mengs, à qui son caractère honnête & droit ne permettoit pas de se garantir de pareilles bassesses. Voici un autre trait à-peu-près semblable. Le roi de Naples ayant chargé M. Mengs de faire un tableau pour la chapelle de Caserte, en lui faisant remettre, en même tems, trois cents sequins d'avance pour la moitié du prix de cet ouvrage. Notre artiste reçut, peu de jours après, une lettre du premier

architecte de sa majesté, qui lui marquoit de ne faire ce tableau que quand bon lui sembleroit, parce qu'il n'en devoit plus être question de quelques années Cependant M. le comte de Lagnasco, ministre de Pologne à Rome, étant allé à Naples, peu de tems après, dit à M. Mengs, que la reine paroissoit fort étonnée de ce qu'après lui avoir accordé ce qu'il avoit demandé pour les portraits de la famille royale, il négligeoit de les faire, de même que le tableau pour la chapelle de Caserte, dont on avoit été obligé de charger un autre peintre. Ces exemples suffirent à M. Mengs pour lui faire connoître les sourdes menées de l'envie, & combien on abuse facilement de l'autorité la plus respectable.

Afin de prouver la fausseté de cette calomnie, M. Mengs termina promptement son tableau, qu'il alla présenter lui-même au roi de Naples, au moment que sa majesté étoit prête à partir pour l'Espagne, dont elle alloit occuper le trône, vacant par la mort de son frère, Ferdinand VI. Sa majesté reçut gracieusement notre artiste, qu'elle chargea de faire le portrait de son fils, à qui elle laissoit le royaume de Naples.

De retour à Rome, M. Mengs commença par peindre le plafond de la *villa* du cardinal Alexandre Albani, où il représenta Apollon, Mnemosyne & les Muses. Il mit à profit, dans cet ouvrage, les observations que lui avoient fournies les peintures d'Herculanum du cabinet de Portici. Il fit ce plafond comme si c'eût été un tableau attaché au plancher, parce qu'il avoit reconnu l'erreur qu'il y a d'exécuter ces sortes d'ouvrages avec le point de vue *de bas en haut*, ainsi que c'est l'usage des modernes, à cause

qu'il n'eſt pas poſſible d'éviter de cette manière les raccourcis déſagréables qui nuiſent néceſſairement à la beauté des formes. Cependant, pour ne point heurter abſolument de front la méthode reçue de nos jours, il fit deux tableaux collatéraux, ſur chacun deſquels il n'y a qu'une ſeule figure, repréſentée en raccourci, dans le goût des artiſtes modernes. Dans ce même tems il s'occupa de pluſieurs tableaux à l'huile pour des particuliers; ſavoir, une Cléopatre aux pieds de Céſar; une Vierge avec l'Enfant; ſaint Jean-Baptiſte & ſaint Joſeph; trois autres en demi-figures pour l'Angleterre, & une Madeleine en pieds pour le prince de San Gervaſio, à Naples.

C'eſt en s'occupant ainſi que M. Mengs penſoit à ſe fixer pour toujours à Rome, lorſque Charles III, qui, en le voyant un ſeul inſtant à Naples, avoit pénétré tout le mérite de cet artiſte, le fit inviter par Don Emanuel de Roda, qui, dans ce tems-là, étoit ſon miniſtre à Rome, de paſſer à ſon ſervice en Eſpagne, avec deux mille piſtoles d'or * d'appointemens, un logement & une voiture, outre le prix de ſes ouvrages qui lui ſeroient payés à part; & dans le cas qu'il acceptât cette propoſition, on lui indiquoit l'occaſion d'un vaiſſeau de guerre, qui de Naples alloit retourner en Eſpagne. M. Mengs s'y embarqua en effet avec ſa famille, & arriva heureuſement à Alicante, le 7 octobre 1761.

A ſon arrivée à Madrid, le roi l'accueillit ſi gracieument, que M. Mengs en fut lui-même ſurpris; bonté

* Quarante mille livres, argent de France.

que

que ſa majeſté lui a toujours continuée depuis, malgré les trames de l'envie & les bizarreries de M. Mengs même. Le roi avoit alors à ſon ſervice Corrado Giaquinto, le meilleur peintre à freſque de l'école Napolitaine, & Jean-Baptiſte Tiepolo, le premier artiſte en ce genre de l'école de Veniſe; mais malgré les obſtacles que lui offrirent ces deux compétiteurs, M. Mengs n'eut pas plutôt fait paroître ſon premier ouvrage qu'on reconnut ſon talent ſupérieur, quoique ſa manière fût bien différente de celle des autres artiſtes. L'envie elle-même fut obligée de lui donner des éloges ſimulés, afin de pouvoir préparer avec plus de ſûreté le poiſon qu'elle lui deſtinoit en ſecret.

Le nombre des ouvrages que M. Mengs a exécutés en Eſpagne eſt incroyable, ſi l'on conſidère le peu de tems qu'il a reſté à Madrid, & la foible ſanté dont il jouiſſoit. J'en donnerai une notice à la ſuite de ces Mémoires, en me bornant ici à en citer les principaux. Il commença d'abord par peindre le plafond de la chambre du roi, où il repréſenta l'Aſſemblée des dieux. Cet ouvrage offre l'expreſſion la plus ſublime, l'harmonie la plus pure, & les teintes les plus ſuaves qu'aucun peintre ait jamais produites à freſque. Les amateurs ignorans, dans le tems même qu'ils étoient obligés d'admirer ce chef-d'œuvre, osèrent avancer que la compoſition en eſt froide & ſans vie, & cela parce qu'ils jugeoient par les yeux ſeuls, ſans faire uſage de leur eſprit. Cette tranquillité & ce caractère divin des figures, qui cachent tous les beſoins & toutes les imperfections de l'humanité, ne devoient, ſans doute, faire aucune impreſſion ſur l'ame de ceux qui étoient accoutumés aux compoſitions remuantes &

confuses de Jordans *, & aux figures strapassées de Corrado.

Dans l'appartement de la reine mère, qu'occupe aujourd'hui l'infante Joséphine, M. Mengs a peint l'Aurore d'un style aussi beau que celui dont nous venons de parler; & l'on diroit que les Graces, pour récompenser l'artiste de les avoir représentées si belles dans le plafond de la chambre du roi, ont conduit son pinceau dans l'exécution de cette figure de l'amante de Tithon. Sur les quatre pans, il a peint les quatre saisons, avec des allégories si belles, que l'imagination ne peut rien concevoir qui aille au-delà. Il y a de lui dans l'appartement de la princesse quatre tableaux, qui font les quatre parties du jour, où l'on retrouve cette beauté & cette grace qui caractérisent tous ses ouvrages. Le tableau d'autel à fresque, de la chapelle particulière du roi, qui est une Sainte Famille, fut achevé en huit jours; ce qui nous prouve le grand talent de M. Mengs; puisqu'en peignant cet ouvrage avec toute la prestesse de Jordans, il a su y mettre toute la beauté & toute la correction de Raphaël.

Dans ce même tems, M. Mengs peignit quelques tableaux à l'huile pour le roi & pour la famille royale; & sa majesté, dont le goût pour les arts ne pouvoit être rassassié, lui fit faire tous les tableaux de sa chambre à coucher, jusqu'aux dessus de porte même. Je ne parlerai

* Il ne faut pas confondre ce Lucas Jordans, né à Naples en 1632, & disciple de Ribiera, avec Jacques Jordans, né à Anvers en 1594, & disciple de Rubens. *Note du Traducteur.*

ici que d'une Descente de croix, comme étant l'ouvrage le plus extraordinaire qu'on ait jamais vu. Tous les peintres en général se sont distingués dans une partie de l'art qui caractérise leurs productions. Apelle s'est fait connoître par la grace, Aristide & Raphaël par l'expression, le Titien par le coloris, &c.; mais il n'étoit réservé qu'à M. Mengs seul d'embrasser à-la-fois le genre gracieux, l'expressif, le naturel, l'altéré même, & de les manier tous avec cet esprit philosophique, qui y met le sceau de l'immortalité. En voyant ses ouvrages du genre gracieux, on a de la peine à croire que c'est le même pinceau dont est sorti cette Descente de croix. Tout y respire la douleur & la tristesse. Le ton général de ce tableau peut être comparé au mode Dorien de la musique & de l'architecture. Chaque figure a le degré de tristesse qui convient à son caractère. Le corps du Christ nous présente tous les signes d'une mort douloureuse; mais on y distingue cependant encore toutes les formes de la beauté & d'une nature divine. Il ne l'a point défiguré par des plaies ou par du sang, ainsi que l'ont fait plusieurs peintres célèbres, qui se sont étudiés, pour ainsi dire, à tourmenter un cadavre, & à le rendre un sujet d'horreur; artistes ineptes, qui n'ont travaillé que pour satisfaire les yeux des amateurs aussi peu instruits qu'eux-mêmes. M. Mengs, qui avoit un esprit philosophique, n'a travaillé non plus que pour les philosophes. La Vierge qui est debout, les yeux fixés vers le ciel, semble offrir en sacrifice, au Père céleste, la plus grande douleur à laquelle l'humanité puisse être soumise. L'attitude extatique & immobile, avec les bras tombant le long du corps, les muscles

du visage sans mouvement, enfin, le voile bleu avec la robe blanchâtre qui sont en contraste avec la pâleur de sa belle face, tout concourt dans cette figure à former une si forte expression, qu'il est impossible de la voir sans en être ému. La tristesse de la Madeleine est plus humaine ; elle est toute occupée du corps du Christ. Un torrent de larmes, qui coule de ses beaux yeux, fait connoître la sensibilité de son cœur ; tandis que les muscles gonflés du front de S Jean, & ses prunelles teintes de sang au lieu d'être humides de pleurs, donnent l'idée de toute la force de l'émotion d'un jeune homme robuste, dont les yeux se refusent aux larmes. Un homme du peuple, qui tient un vase avec des aromates, exprime merveilleusement le regard & l'attitude stupides d'une compassion machinale & sans intérêt. Quant au site où la passion a eu lieu, il n'est que foiblement indiqué, afin de ne pas distraire l'œil de l'action principale ; cependant tout y annonce l'horreur de la scène où le Sauveur a subi la mort. C'est avec raison qu'on regarde ce tableau comme la production du génie guidé par le jugement ; & c'est plutôt à cet ouvrage qu'aux tableaux du temple de Junon a Carthage, qui représentoient la ruine de Troie, qu'on peut appliquer ces mots : *Sunt lacrymæ rerum, & mentem mortalia tangunt.*

Pendant que M. Mengs étoit ainsi occupé à décorer le palais du roi, il chercha, en même tems, à être utile au public, en formant à Madrid une école des arts. Il proposa pour cet effet à l'académie de peinture, dont il étoit membre, plusieurs réglemens conçus suivant ses idées sublimes. Ces projets furent reçus ; mais l'ignorance

& l'envie furent lui tendre des piéges, dont son cœur droit & sans malice ne put le garantir ; de sorte que non-seulement il se vit frustré du plaisir de faire le bien, mais sa réputation même fut attaquée. Tirons un voile sur cette scène d'intrigues & de bassesses, &, pour l'honneur de l'humanité, ensevelissons-les dans un éternel oubli *.

Ces peines de l'ame, la douleur plus terrible encore de ne recevoir aucune consolation, jointes à un travail trop laborieux & trop constant, ruinèrent entiérement la santé de M. Mengs. Au lever de l'aurore il se mettoit à peindre à fresque, & continuoit ainsi jusqu'au soir, sans quitter sa palette, pas même pour dîner. Quand la nuit suspendoit cette activité, il se renfermoit chez lui, prenoit un peu de nourriture, & passoit son tems à dessiner ou à préparer ses cartons pour le jour suivant. Comme il avoit fait passer sa famille à Rome, il se trouva privé de toute compagnie & de tout plaisir ; enfin, il tomba dans un tel marasme qu'on désespéra de son rétablissement. Dans cet état, il obtint du roi la permission d'aller à Rome ; mais ses forces ne lui permettant pas de supporter les fatigues du voyage, il fut obligé de s'ar-

* Une des contrariétés dont M. Mengs se plaignoit avoir souffert le plus dans cet établissement, c'est que le chirurgien, chargé d'enseigner l'anatomie aux elèves de l'académie, ne s'occupoit que des parties internes du corps humain, sans jamais vouloir parler ni de l'ostéologie ni de la miologie, étant sans doute gagné par les envieux de M. Mengs à lui offrir ce désagrément. *Note du Traducteur.*

rêter à Monaco, où un habile médecin, & la bonté du climat le remirent bientôt en état de continuer ſa route *. Arrivé à Rome, il reprit une nouvelle vigueur, & ſa ſanté fut promptement rétablie. Il commença par y faire un tableau du Chriſt qui apparoît à la Madeleine, & un autre plus grand, dont le ſujet eſt la Nativité, par lequel il chercha à lutter contre la fameuſe Nuit du Correge. C'eſt à la poſtérité à juger s'il y a réuſſi, & ſi la palme ne doit pas lui être donnée. Le tableau de Deſcente de croix exprime, comme nous l'avons dit, la douleur la plus ſublime; tandis que celui-ci nous offre au contraire la ſcène la plus riante de la beauté dont les ſens & l'eſprit puiſſent jouir.

Ce tableau n'eſt éclairé par aucune autre lumière que par celle qui part de la tête de l'Enfant divin; cependant tout y eſt d'une telle clarté, que la vue perce même juſques derrière les figures. Les chairs en ſont d'une ſi grande vérité, que ſi le Titien eût pu les rendre auſſi belles, il ne lui auroit pas été poſſible d'en faire un meilleur choix & une diſtribution mieux entendue que l'a fait M. Mengs. La Vierge n'eſt pas une belle femme de la campagne, comme les choiſiſſoit, pour de pareils ſujets, Raphaël, qui n'a jamais donné, à de ſemblables figures, un caractère au-deſſus de la nature humaine. M. Mengs a cherché à imprimer à la Vierge une beauté

---

* Suivant M. Bianconi, ce fut M. le prince Grimaldi, gouverneur de Monaco, qui donna lui-même à M. Mengs une medecine qui le guérit en peu de jours. *Note du Traducteur.*

héroïque qui tient tout-à-la-fois de la nature divine & de la nature humaine. Il a placé son propre portrait parmi le grouppe des bergers. Vers ce même tems, il peignit pour le roi deux petits tableaux, l'un de S. Jean, & l'autre de la Madeleine, qui tous deux ont été gravés par Carmona, son gendre.

Le pape Clément XIV lui fit proposer, à cette époque, de peindre quelque chose au Vatican : c'étoit sans doute flatter son cœur par l'endroit le plus sensible ; car il y avoit long-tems qu'il desiroit de laisser un souvenir de sa mémoire dans ce sanctuaire des arts. Il accepta donc sur-le-champ cette proposition, mais en protestant qu'il n'accepteroit aucune récompense pour ce travail.

Il entreprit en conséquence de peindre le cabinet du Musée du Vatican, destiné à recevoir les anciens manuscrits de papyrus. Le tableau du milieu de la voûte représente le Musée même, dans lequel il a placé l'Histoire, qui écrit ses mémoires sur le Tems courbé, en jetant un regard majestueux sur une figure de Janus à double face : allégorie qui sert à indiquer le passé & l'avenir ; de l'autre côté est un beau Génie, qui semble destiné á veiller aux manuscrits du Musée. Une Renommée annonce au monde l'établissement de ce cabinet, qu'il montre dans le lointain. Sans offrir l'horrible caractère de la sœur d'Encelade, on reconnoît néanmoins que cette Renommée doit avoir *pedibus celerem & pernicibus alis*. Une composition riche, un coloris brillant & suave, une expression bien entendue, une grande harmonie & un repos qui attache la vue, rendent, sans exagérer, ce plafond le plus bel ouvrage à fresque qu'il y ait au

monde. Dans les dessus de porte il a peint Moïse & S. Pierre, assis l'un & l'autre dans des niches accompagnées de Génies. L'air du premier annonce l'autorité d'un législateur, interprête des volontés de Dieu; & sur le visage du second, on remarque la confiance d'une foi implicite qui ne connoît point le doute. Il exécuta ces dessus de porte en détrempe, pour ne pas gâter la dorure des ornemens qui étoient déjà en place. Les quatre Génies qui accompagnent les niches sont d'une beauté idéale si sublime, qu'on ne se lasse point de les voir & de les admirer. Au-dessus des deux fenêtres, placées l'une vis-à-vis de l'autre, on voit deux jolis Amours jouant avec des oiseaux qui habitent les lieux où croît le papyrus: l'un de ces oiseaux est l'Ibis, qui se tient dans les marais de l'Egypte; l'autre est l'Onocrotale, qui fréquente les marais de Ravène: allégorie qui me semble fort belle. Les autres ornemens de ce superbe cabinet, qui sont aussi du dessin de M. Mengs, & qui ont été exécutés sous sa direction, font allusion aux arts de l'Egypte. Les marbres, les bronzes, l'architecture même, tout y offre la même allégorie: il n'y a que le dessin du pavé qui n'est pas de notre artiste.

Il y avoit environ trois ans que M. Mengs étoit de retour à Rome, lorsqu'il fit cet ouvrage, & sa santé se trouvoit alors parfaitement rétablie; de sorte qu'il n'avoit plus de prétexte pour s'y arrêter davantage, sans en rendre compte au roi d'Espagne, qui néanmoins continuoit à lui faire payer ses appointemens comme s'il eut été à Madrid. Il avoit d'ailleurs entrepris les peintures du Musée sans en avoir instruit sa majesté Catholique; ce que

que tout autre prince que Charles III n'auroit sans doute pas permis ; mais la bonté sans bornes du roi se contenta de m'ordonner de savoir les raisons qui pouvoient encore retenir M. Mengs en Italie. J'accusai la vérité, en excusant notre artiste par son amour pour Rome, qui est le centre des beaux-arts ; par sa tendresse pour sa famille, dont il n'avoit pas la force de s'arracher ; par sa passion pour la gloire, si naturelle à un homme de talent & si excusable d'ailleurs, qui lui avoit inspiré le desir de laisser après lui quelqu'ouvrage digne d'être mis en parallèle avec ceux de Raphaël. Je ne manquai point non plus de faire savoir la délicatesse qu'il avoit eue, de ne prendre aucune récompense des autres souverains, par la raison qu'il étoit au service du roi d'Espagne, en assurant, en même tems, sa majesté, que j'avois engagé M. Mengs à partir pour Madrid.

Ayant été informé par une voie indirecte des ordres dont j'étois chargé auprès de lui, M. Mengs en fut vivement alarmé, & prit sur-le-champ la résolution de retourner en Espagne, sans même achever les peintures du Musée ; mais avant de partir pour Madrid, il alla néanmoins à Naples, pour y faire les portraits du roi & de la reine, ainsi qu'il l'avoit promis à sa majesté Catholique : cependant il n'acheva point ces portraits, comme il l'avoit résolu en partant de Rome, & il quitta Naples, où il avoit passé tout l'hiver, après n'en avoir peint que les têtes. De retour à Rome, il ne put résister au plaisir d'achever ce qui restoit à faire au cabinet des manuscrits. Ce fut aussi dans ce même tems

qu'il peignit le tableau de S. Pierre, dont nous avons parlé plus haut.

Il quitta enfin Rome pour retourner en Espagne avec toute sa famille, à l'exception de sa cinquième fille qu'il laissa dans un couvent, sous la garde du célèbre peintre Marron, son beau-frère. En passant, quatre mois après, par Florence, pour me rendre à Parme, j'y trouvai M. Mengs, qui ne pouvoit se déterminer à continuer son voyage; & à mon retour, deux mois après, il y étoit encore, toujours retenu par son irrésolution. Pendant le peu de tems que je restai à Florence, il peignit mon portrait, dont son amitié pour moi lui fit faire un chef-d'œuvre de l'art. Cinq mois après mon retour à Rome, je fus de nouveau obligé de repasser par Florence; & c'est à cette époque que je parvins enfin à déterminer M. Mengs à se rendre en Espagne. Il avoit fait deux tableaux à Florence: l'un pour le Grand-Duc, & l'autre pour la Grande-Duchesse. Le premier représente la Vierge avec l'Enfant Jesus, S. Jean-Baptiste, & deux anges, d'un peu plus que demi-figures. La beauté de ce tableau est faite pour charmer l'esprit de tous les vrais connoisseurs, & même de ceux qui ne le sont pas. Tout y est idéal; car la nature n'offre certainement pas d'objets aussi beaux: le second tableau est S. Joseph, averti en songe de fuir en Egypte. Il n'est pas possible de mieux rendre les effets du sommeil; cependant on voit que l'esprit du saint est agité par les pensées qui l'occupent. Avant de quitter Florence, M. Mengs finit le portrait du cardinal Zelada, qu'il avoit commencé à Rome; il y fit aussi quelques autres petits ouvrages.

Pendant le tems que M. Mengs paffa à Rome, lors de ce dernier voyage, il s'appliqua à fe former une manière *, ou plutôt à perfectionner celle qu'il avoit déjà. Ceux qui voudront prendre la peine de comparer fes ouvrages antérieurs avec ceux qu'il a faits depuis cette époque, en reconnoîtront facilement la différence. Une étude plus fuivie & plus approfondie des antiques, & particuliérement des peintures d'Herculanum, lui fit connoître la véritable fource du beau, & la route que les Grecs avoient parcourue pour y parvenir. Malgré la correction du deffin, la fraîcheur du coloris, & les idées poétiques de la compofition des ouvrages de fon premier tems, on y remarque facilement l'étude & la lime; mais dans ceux de fa dernière manière, tout eft facilité & grace, & l'on diroit qu'ils ont été produits par un fimple acte de la volonté, ou par cette force occulte avec laquelle opère la nature. Son clair-obfcur y eft de la plus grande force, & les effets de la réflexion de la lumière & de la perfpective aérienne, y produifent une illufion qu'on ne trouve point dans les ouvrages des autres peintres.

---

* *Manière*, en peinture, fe prend en bonne & en mauvaife part. Dans le fens favorable, *avoir une manière*, c'eft avoir un ftyle particulier : voilà pourquoi, par exemple, on dit que Raphaël a eu trois manières. Dans l'autre fens, ce mot fignifie la coutume vicieufe des mauvais peintres, de fe copier eux-mêmes, en s'éloignant de la nature & du vrai; de forte que toutes leurs productions fe reffemblent; mais le plus grand vice d'un peintre, c'eft d'être *manièré*; tels que l'étoient Jordans, Solimène, Corrado & toute fon école.

C'est dans ce ſtyle qu'il peignit le grand ſallon à manger du roi à Madrid, ouvrage qui ſeul ſuffiroit pour faire la réputation de pluſieurs peintres. Au-deſſus de la table de ſa majeſté, il a repréſenté l'Apothéoſe de Trajan, né en Eſpagne, qui, comme on ſait, a été un des meilleurs princes qui aient occupé le trône des Céſars; & en face, de l'autre côté, il a peint l'auguſte émule de Trajan, qui règne aujourd'hui en Eſpagne. Sur le devant, on voit le temple de la gloire, où conduiſent toutes les vertus qui enrichiſſent cette compoſition. Nous parlerons plus au long de ce tableau, ainſi que de tous les autres que M. Mengs a laiſſés en Eſpagne, dans la notice que nous joignons à la ſuite de ces Mémoires.

Dans ce même tems, il peignit auſſi le plafond du théâtre particulier des princes à Aranjuez, où il a repréſenté le Tems qui enlève le Plaiſir, dont la tête eſt ceinte d'une couronne, de laquelle tombent quelques fleurs. Cette figure du Plaiſir eſt une des plus agréables que M. Mengs ait compoſées, & ſon expreſſion, qui dépeint les ravages du Tems, nous apprend à le mettre à profit. Le reſte du plafond eſt orné de cariatides en camayeu, qui ſont un monument où l'on pourra s'inſtruire du deſſin de ce grand artiſte.

Il ſemble, pour ainſi dire, impoſſible que M. Mengs ait pu faire toutes les choſes qu'il a exécutées à Madrid, pendant le court eſpace de tems qu'il y a reſté dans ce dernier voyage. On n'en ſera néanmoins plus étonné, ſi l'on conſidère l'application de cet homme extraordinaire, qui a paſſé toute ſa vie à peindre & à étudier, ſans ſe laiſſer diſtraire par aucun autre objet.

Mais ce trop grand travail nuisit à sa santé, ce qui engagea le roi à lui permettre de retourner à Rome, le centre de ses desirs. Sa majesté Catholique le traita même avec cette générosité qui lui est propre, en le laissant jouir de trois mille écus d'appointemens, avec mille autres écus pour être répartis, en forme de pensions, pour servir de dot à ses filles.

Voilà donc M. Mengs de nouveau à Rome, au sein de sa famille, avec une réputation célèbre dans toutes les parties du monde, & dans une situation à ne devoir plus s'inquiéter de son existence, ou à y pourvoir par un travail forcé; de sorte qu'on auroit lieu de croire qu'il ne manquoit plus rien à son bonheur & à sa tranquillité: cependant il étoit bien éloigné d'être heureux. Peu de tems après son arrivée, il perdit sa femme qu'il adoroit, & avec raison; car elle étoit un exemple d'honnêteté, de vertu & de complaisance pour son mari. Dès ce moment son caractère changea à tel point, qu'il devint le tourment de lui-même, & de tous ceux qui étoient obligés de vivre avec lui. Ses anciens maux l'affligèrent de nouveau, & en firent même naître d'autres. Le froid, dont l'impression lui fut toujours contraire, & dont l'intensité fut fort grande cet hiver à Rome, lui fit adopter un genre de vie très-préjudiciable à sa santé. Il se renferma, pour travailler, dans un appartement bien clos, avec du feu dans toutes les cheminées, outre des poëles & des brasiers ardens qu'il y fit établir. Cette chaleur excessive y raréfia extrêmement l'air, & le rendit sec au point de ne plus être propre à la respiration. Ses poumons perdirent leur élasticité, & reçurent les émanations corrosives

d'une grande quantité de couleurs minérales, décomposées par la chaleur, & circulant sans cesse dans l'air ambient de l'appartement. Je me suis vu plus d'une fois contraint de me priver de sa compagnie, faute de pouvoir résister à cette atmosphère empestiférée. La peinture à fresque lui étoit bien plus nuisible encore; car, pour l'exécuter, il se mettoit sur l'échafaudage dans une position forcée, contre le plafond, où il respiroit les émanations nuisibles du ciment & des couleurs minérales dont on se sert pour ce genre de travail. Sa lymphe s'épaissit, de manière que le sang n'en recevoit plus de nourriture. Ses muscles & ses vaisseaux perdirent leur élasticité; sa voix s'éteignit, pour ainsi dire, totalement; une toux sèche le tourmentoit sans cesse; enfin, il paroissoit ne plus avoir qu'un souffle de vie. Les médecins qui ne savoient quel nom donner à sa maladie, le déclarèrent étique.

Malgré le triste état de sa santé, & la déperdition continuelle de ses forces, il n'interrompit pas un seul jour ses travaux. Il acheva un tableau de Persée & d'Andromède qu'il avoit commencé l'année précédente, & dans lequel il déploya le caractère héroïque des Grecs; caractère qui ne peut pas être goûté par ceux qui n'ont aucune idée de la beauté idéale. Cet ouvrage destiné pour l'Angleterre, fut pris par un armateur François, & l'on ne sait ce qu'il est devenu *. Pendant les derniers instans

* Ce tableau, qui se trouvoit sur le bâtiment Anglois le *Westmoreland* (pris, en 1778, par un armateur François, & vendu

de sa vie, il fit au crayon le carton d'une Descente de croix dont la composition est différente de celle qui est dans l'appartement du roi d'Espagne ; & malgré la répétition du même sujet, il sut en varier l'ensemble, ainsi que l'expression d'une manière si étonnante, qu'il est impossible d'en donner une idée. Socrate n'a pas décrit avec autant de justesse, de vérité, de chaleur & de dignité, les passions de l'ame, que M. Mengs a su les exprimer avec deux différentes couleurs seulement ; & tandis que je suis occupé à écrire ces Mémoires, Rome entière admire ce prodige de l'art, dont M. le marquis Rinnuccini, de Florence, qui en a fait offrir mille écus, est actuellement possesseur.

Avant de faire son dernier voyage d'Espagne, M. Mengs avoit été chargé de peindre, pour la basilique de S. Pierre, un tableau de la Chûte de Simon le magicien. L'entreprise étoit devenue dangereuse, par la disgrace qu'avoit essuyée un autre peintre qui vit encore, dont l'ouvrage fut rejeté. Lorsque M. Mengs fut de retour à Rome, il songea à faire ce tableau, malgré les dégoûts qu'il avoit éprouvés par l'ignorante pétulance de celui qui étoit chargé des affaires de cette église. Il en changea néanmoins le sujet, & prit celui où J. C. remet les clefs à S. Pierre ; choix d'autant plus sage, que c'est là sans doute la plus importante époque de la vie de ce saint,

---

depuis à Cadix), fut apporté à Versailles, & a été envoyé à sa majesté l'impératrice de Russie, qui l'avoit fait demander. *Note du Traducteur.*

& en commémoration de laquelle ce temple a été bâti, ſans qu'il y ait un ſeul tableau qui le repréſente. Pluſieurs artiſtes ont peint ce ſujet, & tous y ont traité l'allégorie des paroles du Chriſt d'une manière matérielle, en chargeant ſes mains d'énormes clefs. M. Mengs, toujours ingénieux & ſublime dans ſes idées, a repréſenté l'Homme-Dieu, qui d'une main confirme à S. Pierre le pouvoir qui lui a été donné, comme chef de l'égliſe, & qui, de l'autre main, qu'il tient élevée, lui montre le Père éternel, qui, placé dans une gloire, ordonne aux anges de porter au ſaint les clefs, qui ne ſont point ici le ſujet principal; tandis que, dans le même tems, il ſemble tracer ſur une table de marbre, ſoutenue par d'autres anges, ces paroles : « Ce que vous lierez ſur la terre, » &c. » La beauté de l'expreſſion du Père céleſte eſt digne du Créateur de toutes choſes. La figure du Chriſt eſt pleine de bonté & d'amour, & celle de S. Pierre nous fait voir la foi la plus vive & la plus implicite. Les apôtres ont le caractère qui convient à leur âge & à leur ſituation actuelle. L'intelligence de la compoſition, le repos de la vue, la propriété des draperies, la beauté de leurs plis, le contraſte admirable qui règne dans la gravité des perſonnages, & les belles formes des anges, qui, d'un vol léger, paroiſſent fendre l'air, prouvent bien que M. Mengs avoit intention que ce tableau pût diſputer le prix avec les autres merveilles de l'art que renferme ce temple; mais il n'a laiſſé de tout ceci qu'une ébauche aſſez terminée en clair-obſcur, haute de cinq palmes, qui peut-être n'a pas été reçue par les directeurs de la fabrique de cette égliſe, & qui aura paſſé dans quelques mains

mains profanes, à cause que la composition n'en est pas dans la manière ordinaire de traiter ce sujet.

Passons maintenant au dernier ouvrage de M. Mengs, dans lequel il a déposé le reste de son savoir, & s'est, pour ainsi dire, surpassé lui-même. Le roi d'Espagne lui avoit demandé trois grands tableaux pour la nouvelle chapelle d'Aranjuez. M. Mengs commença par le principal, qui devoit représenter l'Annonciation. Après qu'il eut passé deux mois à le méditer & à le dessiner, je me rendis un matin chez lui, avec M. Hewetson, habile sculpteur, qui, dans ce tems-là, modeloit mon portrait, sous la direction de M. Mengs. Nous le trouvâmes qu'il s'amusoit à siffler & à chanter. Lui en ayant demandé la raison, il nous répondit qu'il répétoit une sonate de Corelli, parce qu'il vouloit faire le tableau de l'Annonciation dans un style pareil à celui de la musique de ce fameux compositeur. Les peintres modernes riront sans doute de l'idée de faire des tableaux par le moyen d'une sonate : ils changeroient néanmoins de sentiment, s'ils possédoient bien la vraie théorie de leur art, & s'ils étudioient un peu mieux les productions des anciens Grecs. Rien n'a plus d'analogie avec la peinture que la musique : ces deux arts ont pour objet l'imitation & la beauté, & l'un ni l'autre ne peut se passer de l'harmonie. Un son ne sauroit être beau, s'il n'est qu'une simple imitation ; de même qu'aucune production de la peinture ne peut pas être belle, si l'artiste s'est borné à imiter l'objet que lui présentoit la nature. Tous deux, savoir, le son musical & le tableau, ne seront que des copies fidelles, & rien de plus. Toute espèce de musique peut plaire à l'oreille ;

mais, comme l'a remarqué Platon, dans le second livre des loix, il n'y a de musique digne de louanges, que celle qui exprime la vertu ou la beauté, qui doit flatter non-seulement le sens de l'ouie, mais aussi l'esprit des gens de bien suffisamment instruits d'ailleurs. Il cite, à cette occasion, certaines loix qui ne permettoient pas aux Grecs d'employer un autre mode de musique que celui que demandoit le sujet; & ils appliquoient, par comparaison, les termes de la musique aux autres arts, comme on peut le voir dans Diogène Laërce, qui, pour faire connoître la simplicité & la gravité des vêtemens de Polémone, dit qu'ils ressembloient au mode Dorien dans la musique.

M. Mengs, qui avoit saisi la finesse des idées des Grecs, & qui connoissoit toutes les ressources de son art, savoit que, pour une scène champêtre il faut employer le mode *Péonien*, & non le Dithyrambique, & que ce dernier convient à un Bacchanale, dans lequel le premier feroit un mauvais effet; que pour une Descente de croix il est nécessaire de se servir du mode Dorien, & que le genre Chromatique, léger & gracieux sera d'un heureux succès dans un tableau de la Nativité ou de l'Annonciation. Cette convenance est rigoureusement observée dans tous ses ouvrages, dont la vue nous pénètre de l'impression que chaque genre particulier doit produire, sans qu'on puisse s'en rendre compte à soi-même.

Le caractère naturellement noble & élevé de M. Mengs lui faisoit éviter tout sujet bas & commun Il ne pouvoit souffrir, ni la musique des opéra-bouffons, ni les paysages, ni les bambochades, & bien moins encore les

grotesques & les arabesques, au sujet desquels il pensoit comme Vitruve, comme Pline, & comme toute la saine antiquité *. En effet, ces choses ne peuvent parler qu'aux

---

* Rien n'excitoit tant l'indignation du bon Vitruve, que ce goût dépravé des grotesques & des arabesques. Ce que dit cet excellent auteur à ce sujet est si sensé, que nous ne pouvons nous passer de le transcrire ici, dans l'espérance que cela pourra arrêter ce goût bizarre que quelques peintres de nos jours ont fait revivre, en s'appuyant sur l'exemple de Raphaël. Voici le passage de Vitruve dont il est question.

« Je ne sais par quel caprice on ne suit plus cette règle que les » anciens s'étoient prescrite, de prendre toujours pour modèle de » leurs peintures les choses comme elles sont dans la vérité; car » on ne peint à présent sur les murailles que des monstres extravagans, » au lieu de choses véritables & régulières. On met pour colonnes » des roseaux qui soutiennent un entortillement (*Harpaginetuli.*) de » tiges de plantes cannelées avec leurs feuillages refendus & tournés » en manière de volutes; on fait des candelabres qui portent de » petits châteaux, desquels, comme si c'étoient des racines, il » s'élève quantité de branches délicates, sur lesquelles des figures » sont assises. En d'autres endroits ces branches aboutissent à des » fleurs dont on fait sortir de demi-figures, les unes avec des visages » d'homme, les autres avec des têtes d'animaux, qui sont des choses » qui ne sont point, & qui ne peuvent être, comme elles n'ont jamais » été. Tellement que les nouvelles fantaisies prévalent de sorte » qu'il ne se trouve presque personne qui soit capable de découvrir ce qu'il y a de bon dans les arts, & qui en puisse juger. Car » quelle apparence y a-t-il que des roseaux soutiennent un toit; » qu'un candelabre porte des châteaux, & que les foibles branches » qui sortent du faîte de ces châteaux portent des figures qui y » sont comme à cheval; enfin, que de leurs racines, de leurs tiges

fens ; tandis que la mufique & la peinture d'un caractère noble, grave & héroïque touchent l'ame, & font naître des idées fublimes qui femblent agrandir notre

---

» & de leurs fleurs il puiffe naître de moitié de figures ? Cependant » perfonne ne reprend ces impertinences, mais on s'y plaît, fans » prendre garde fi ce font des chofes qui foient poffibles ou non ; » tant les efprits font peu capables de connoître ce qui mérite de » l'approbation dans les ouvrages. Pour moi, je crois qu'on ne » doit point eftimer la peinture, fi elle ne repréfente la vérité, » & que ce n'eft pas affez que les chofes foient bien peintes, » mais qu'il faut auffi que le deffin foit raifonnable, & qu'il n'y » ait rien qui choque le bon fens ». *Liv. VII*, *chap.* 5, où l'on verra avec plaifir ce que Vitruve dit, avec une pareille énergie, de ce mauvais goût, en citant pour exemple un certain Apaturius Alabandin, qui peignit excellemment bien, à un théâtre de la ville de Tralles, une fcène dans laquelle il repréfenta, au lieu de colonnes, des ftatues & des centaures qui foutenoient les architraves, les toits en rond, &c. ; ce qui plut à tout le monde, excepté au géomètre Licinius, qui fulmina avec une telle force contre ces incohérences, qu'Alabandin n'ayant pu y répondre, fut obligé d'ôter fon ouvrage, & d'y corriger tout ce qui étoit contre la vérité.

Quant à la peinture des payfages, des marines & des bambochades que Ludius introduifit à Rome, fous le règne d'Augufte, on peut confulter Pline, *liv. XXXV*, *ch.* 10, où en parlant des peintures fur les murailles des maifons de campagne, des portiques, &c. avec un goût fi dépravé, il loue celle de l'hiftoire qui ne fut connue que des Grecs. Voici comment il s'exprime : « Mais il n'y a » de gloire que pour ceux des artiftes qui ont peint des tableaux ; » & en cela l'antiquité paroît encore plus refpectable ».

nature. Pour tout dire, en un mot, le premier genre n'eſt que matière, & le ſecond eſt tout eſprit. Il reſte à atteindre à la facilité de l'un, & à vaincre la difficulté de l'autre.

Le tableau de l'Annonciation, dont j'ai commencé à parler, devoit être exécuté par M. Mengs, ainſi qu'il le diſoit lui-même, dans le caractère de la muſique de Corelli, dont l'harmonie eſt ſi bien ménagée, que les ſens en éprouvent une émotion & un plaiſir ſuivis & modérés, ſans qu'aucun ton plus fort ou plus ſoible nuiſe à la douce impreſſion des autres, & ſans qu'elle tombe néanmoins dans la monotonie; de même cet ouvrage de M. Mengs attache la vue avec un charme qui ne permet pas, pour ainſi dire, à l'œil de s'en arracher. C'eſt à la beauté idéale qu'il faut en attribuer la cauſe; & il paroît impoſſible que l'eſprit humain puiſſe s'élever au-delà. La Vierge offre l'expreſſion de l'humilité & de la joie modeſte qui ſuccède au premier trouble. La beauté de l'ange Gabriel & des autres anges eſt digne du caractère des miniſtres de Dieu, & répond à la ſatisfaction grave qu'ils ont de remplir les ordres du Très-Haut. La figure du Père éternel eſt ſublime; & ſi avec des choſes humaines on pouvoit donner une idée des choſes divines, ce tableau ſeul nous ſeroit concevoir une image de l'Etre ſuprême. Michel-Ange & Raphaël ont toujours repréſenté le Père céleſte avec une mine fière & terrible, & avec des draperies ſombres qui lui donnent un air triſte; de manière qu'on croiroit que leur deſſein a été de lui faire inſpirer de la terreur. M. Mengs diſoit que ſon Père éternel étoit le père de la grace; c'eſt pourquoi il lui donnoit des

vêtemens blancs, & lui imprimoit un caractère tout-à-la-fois de majesté & de bonté, qui rendent aimable jusqu'au pouvoir & à la force.

Ce fut là le dernier ouvrage de M. Mengs, qui mourut pendant qu'il y travailloit, & dans le tems qu'il peignoit le bras & la main de laquelle l'ange Gabriel tient la fleur de lys. Peu de personnes sont en état de s'appercevoir que ce tableau n'est pas fini, quoiqu'il y manque beaucoup de ce que l'auteur appelloit la dernière grace; enfin, M. Mengs termina sa carrière, en laissant imparfait son tableau de l'Annonciation, de même qu'Apelle mourut sans finir sa Vénus. L'un & l'autre ont cherché à surpasser, dans leur dernière production, tout ce qu'ils avoient fait jusqu'alors, sans qu'ils aient pu y mettre la dernière main, & sans qu'il se soit trouvé un artiste qui ait osé entreprendre d'y toucher. « Apelle avoit commencé une autre » Vénus à Cos, qui auroit surpassé sa première (la » Vénus Anadyomène); mais la mort envia la perfec- » tion de l'ouvrage, & il ne se trouva personne qui » voulut l'achever, en suivant l'ébauche déjà for- » mée * ». Le tableau de l'Annonciation de M. Mengs eut donc le même sort que l'Iris d'Aristide, que les Tyndarides de Nicomaque, que la Médée de Timomaque & que la Vénus d'Apelle dont nous venons de parler; tous ouvrages laissés imparfaits par leurs auteurs, & qui par-là même étoient plus précieux que s'ils eussent été terminés; « car, ajoute Pline, c'est dans ceux-là qu'on

* Pline, liv. XXXV, chap. 10.

» découvre, par les traits laissés, la pensée de l'artiste; » & le chagrin de voir ces ouvrages ainsi imparfaits, » est un attrait qui les rend plus recommandables : on » regrette la main arrêtée dans l'instant qu'elle les exé- » cutoit ». Ce n'est pas encore là le seul côté par lequel se ressembloient ces deux grands peintres. Apelle a joui de l'amitié d'Alexandre, & M. Mengs a possédé celle de Charles III. L'un & l'autre se sont distingués par la grace qu'ils ont répandue sur leurs ouvrages, laquelle se fait sentir au cœur, sans qu'on puisse en définir la raison, & qui consiste dans une certaine suavité de contours, & une certaine facilité dans les mouvemens, qui ne paroissent ni guindés ni forcés; comme aussi dans le choix de l'attitude la plus convenable & la plus agréable; enfin dans la vérité & dans l'harmonie de la composition & du coloris. Apelle eut assez de franchise pour avouer qu'Amphion le surpassoit dans la composition, & qu'Asclépiodore avoit plus de talent que lui dans la perspective. M. Mengs ne fut pas moins sincère que le peintre Grec, ainsi que nous le verrons par quelques exemples. Le tems nous a ravi les écrits d'Apelle; mais il est à espérer que M. Mengs sera plus heureux que lui sur cet article; en un mot, suivant Pline, le peintre d'Alexandre mettoit sur ses tableaux un certain vernis noir si léger qu'il faisoit sortir l'éclat des couleurs, & les préservoit de la poussière & des ordures. Le vernis qu'employoit M. Mengs ne le cédoit certainement pas à celui d'Apelle, malgré tout ce que quelques peintres ignorans en ont pu dire.

On croira peut-être que l'écart que je viens de faire m'a fait perdre l'idée douloureuse de la mort de mon ami.

J'avoue que mon cœur souffre infiniment à se rappeller cette scène ; cependant je vais la retracer ici le plus briévement qu'il me sera possible. Ses fatigues & ses maux avoient réduit M. Mengs à la plus extrême foiblesse ; on n'avoit néanmoins pas perdu encore l'espoir de le voir rétablir, s'il vouloit adopter une manière de vivre plus tranquille & plus convenable à l'état dans lequel il se trouvoit. Son impatience naturelle, jointe à l'imagination la plus ardente, lui fit prêter l'oreille à un charlatan de son pays, qui promit de le guérir dans peu de jours. Ce prétendu Esculape lui donna, à l'insçu des médecins & de sa famille, un remède si violent, qu'il épuisa le peu de forces qui restoient au malade, & lui occasionna plusieurs défaillances, pendant lesquelles on le crut mort. Revenu un peu de ces crises terribles, il lui resta une grande foiblesse d'esprit, & il se mit dans la tête de changer de demeure, en tourmentant sans cesse tous ceux qui l'entouroient pour qu'ils lui indiquassent les maisons qui pouvoient se trouver à louer à Rome ; quoique dans ce tems-là il en eût déjà trois : deux à bail, & une qu'on rebâtissoit. Cependant il se fit transporter un matin dans une maison située rue Condotti, traînant avec lui ses maux & ses tristes pensées. Quelques jours après il alla en habiter une autre dans la rue Grégorienne, en continuant toujours sa correspondance secrette avec l'empirique, qui l'avoit engagé à prendre certaines drogues qu'un moine de Narni distribuoit avec un succès miraculeux. Enfin, pour mettre le comble à cette œuvre, il lui administra (comme on l'a découvert depuis), une forte dose d'antimoine diaphorétique ; ce qui ne tarda

pas

pas à détruire promptement les organes d'un corps si foible. C'est ainsi que l'empirisme concourut avec la superstition pour enlever au monde un homme si digne de la plus longue carrière. M. Mengs n'avoit que cinquante-un ans trois mois, lorsqu'il cessa de vivre.

Son corps fut déposé dans l'église paroissiale de S. Michel, au bas du Janicule. Les professeurs de l'académie de S. Luc assistèrent à ses obseques. Dans la suite on fit placer son buste en bronze (qui avoit été modelé sous sa propre direction), dans le Panthéon, à côté de celui de Raphaël, avec cette inscription :

ANT. RAPHAELI. MENGS.

PICTORI. PHILOSOPHO.

Jos. Nic. de. AZARA. Amico. suo. P.

M. DCC. LXXIX.

Vixit. ann. LI. menses. III. dies. XVII.

Ses ouvrages de peinture, & ses écrits sur cet art, assurent à M. Mengs une place distinguée dans le temple de l'immortalité ; ainsi que la douceur de ses mœurs & la bonté naturelle de son ame laisseront une mémoire chère & douloureuse dans le cœur de tous ses amis.

La vie laborieuse & l'étude constante de ce grand artiste doivent servir d'exemple à tous ceux qui se consacrent aux beaux-arts ; ce qui ne pourra manquer de les

conduire à la perfection. Son père le dirigea assez bien dans sa jeunesse, en accoutumant son œil à la justesse ; cependant il se plaignoit souvent de ce qu'il l'avoit fait dessiner d'après des gravures, qui, quelques bonnes qu'elles puissent être dans leur genre, font beaucoup perdre de la perfection des originaux ; car les contours en sont toujours chargés, & n'ont point cette simplicité qui constitue la véritable beauté. La méthode de rendre raison de tout aux élèves est nécessaire sans doute ; mais on ne doit néanmoins l'employer qu'avec discernement, sans quoi on accoutume trop les jeunes gens à s'arrêter aux détails, ce qui leur fait perdre l'attention qu'ils doivent aux grandes parties & à l'ensemble. M. Mengs se plaignoit aussi de ce que son père l'avoit occupé à peindre en émail & en miniature : genres de peinture qui lui laissèrent long-tems un goût sec * & petit, dont il eut beaucoup de peine à se défaire. Le fait est, qu'il chercha à vaincre ce vice, lorsque, dans son dernier tems, il se prêta, par complaisance, à peindre quelques miniatures. Je ne crois cependant pas qu'il en ait fait plus de quatre, dont j'en possède actuellement trois.

* *Sec* s'applique par métaphore, en peinture, aux choses qui manquent d'un certain moëlleux, d'un certain empâtement & d'une certaine morbidesse ; telles sont, par exemple, les chairs sèches & arides. Le rapide passage d'une teinte à une teinte différente, & les lignes trop droites privent la peinture de toute suavité. Or, comme en miniature on opère en pointillant, sans qu'il soit possible d'approcher & d'unir assez ces points, pour que le passage de l'un à l'autre devienne imperceptible, il est très-difficile de faire une miniature qui ne soit pas sèche.

M. Mengs avoit une grande vénération pour l'antiquité, ſans néanmoins la pouſſer juſqu'au fanatiſme. Il tenoit note de tout ce qu'il y remarquoit de défectueux. Il y a cette différence entre découvrir les défauts d'un ouvrage & en reconnoître les beautés, que pour le premier il ne faut qu'un œil exercé, tandis que le ſecond demande un eſprit éclairé avec une ame ſenſible & délicate, ce qui n'eſt pas ſi ordinaire. L'envie & la malignité d'abattre nos rivaux, pour paroître plus grands ſur leurs ruines, nous donne des yeux de linx pour les voir ſous l'aſpect le moins favorable ; & l'on peut aſſurer que celui qui n'apperçoit dans un ouvrage que ce qu'il y a de mauvais, ſans en faire connoître les beautés, eſt certainement un ignorant ou un envieux, & le plus ſouvent l'un & l'autre à-la-fois. Perſonne n'a mieux connu que M. Mengs les beautés des ſtatues antiques, & perſonne auſſi n'en a fait un plus grand éloge. Je l'ai vu pluſieurs fois, en admirant le groupe ſublime de Laocoon, ſe livrer à l'enthouſiaſme ; & une ſeule fois ſeulement il me fit remarquer que la jambe droite de l'un des fils eſt plus courte que l'autre.

En donnant à ſa majeſté Catholique tous les plâtres de ſa collection de ſtatues (collection unique qui lui avoit coûté beaucoup, & même plus que ſes moyens ne le lui permettoient), il avoit ſongé à écrire un traité ſur la manière de voir les ouvrages des anciens, & d'en découvrir les beautés ; cependant il craignoit que les ignorans ne priſſent occaſion de quelques défauts qu'il auroit été obligé d'y faire remarquer, pour déclamer contre le mérite réel de ces admirables productions. La mort l'a

empêché de compoſer cet écrit qui auroit ſans doute été un modèle de ſagacité & de philoſophie. Lui ſeul, par exemple, étoit en état de découvrir & de prouver, ainſi qu'il l'a fait dans une lettre à M. Fabroni *, que le groupe de Niobé n'eſt qu'une médiocre copie de l'incomparable ouvrage dont parle Pline. Ses connoiſſances en ce genre étoient ſi grandes, qu'ayant trouvé un jour dans une fouille qu'on faiſoit dans la *villa* des Piſons, à Tivoli, une tête fort maltraitée & méconnoiſſable, il me dit auſſi-tôt qu'il y eut jeté un regard, que c'étoit un ouvrage du tems d'Alexandre le Grand; en effet, peu de jours après, on trouva un Hermes avec une inſcription, qui diſoit que c'étoit la tête d'Alexandre même **. Il eſt à remarquer auſſi que toute la partie technique de *l'Hiſtoire de l'art chez les anciens*, de M. Winckelmann, eſt, pour ainſi dire, de M. Mengs ſon ami ***; ce qui ſuffit pour nous donner une idée du ſoin & de l'attention avec leſquels il avoit médité ſur les ouvrages des anciens.

Comme je venois de découvrir une maiſon antique ſur

---

* Il y a deux lettres de M. Mengs ſur le groupe de Niobé, qui forment la première & la ſeconde pièce de la ſeconde partie de notre traduction.

** Cette inſcription grecque porte : ΑΛΕΞΑΝΔΡΣ ΦΙΛΙΠΠΟΥ ΜΑΚΕΔ ; *Alexandre le Macédonien, fils de Philippe. Note du Traducteur.*

*** M. Winckelmann convient lui-même de cette vérité dans quelques-unes de ſes *Lettres familières*, qu'on trouve en deux Vol: chez Barrois l'aîné. *Note du Traducteur.*

le mont Esquilin, où il y avoit plusieurs peintures à fresque, M. Mengs accourut pour les voir; & se déterminant sur-le-champ qu'il falloit les faire graver, il voulut en faire lui-même les dessins; mais non-content de cette entreprise, il se mit à les copier avec un zèle & un empressement incroyables; il en a fini les trois premières, dont il a fait trois prodiges de l'art, qu'il m'a donnés avec une générosité sans égale: la mort ne lui a pas permis de copier les dix autres originaux *.

Dans la même maison antique dont je viens de parler, il se trouva entr'autres une Vénus de marbre, d'une exécution si précieuse, & d'un style si gracieux, que M. Mengs voulut à toute force restaurer lui-même les parties qui y manquoient. Jamais il n'avoit jusqu'alors travaillé le marbre; cependant le ciseau obéit sous sa main avec la même facilité & la même perfection que le pinceau; & tous les habiles sculpteurs ont avoué, qu'excepté les productions des anciens du meilleur tems, il n'y a point d'ouvrage en marbre qui soit travaillé avec plus de correction, de grace & de délicatesse; mais en méritant ainsi l'admiration générale, M. Mengs seul ne fut pas satisfait de son travail: il enleva de la statue les

---

* Suivant M. Bianconi, cette maison découverte par les soins de M. d'Azara, sur le mont Esquilin, étoit une maison de campagne de Lucilla, femme de Lucius Verus, & fille de Marc-Aurele & de Faustine. On peut voir les raisons qu'il en donne dans son éloge historique de M. Mengs, qui se trouve dans l'*Antologia Romana*. *Note du Traducteur.*

premières jambes qu'il avoit faites, & en ébaucha d'autres qui font reftées imparfaites à fa mort ; mais j'ai eu foin de reftituer les premières, que je conferve comme un vrai tréfor de l'art *.

De tous les peintres modernes, Raphaël étoit, felon M. Mengs, le premier pour le deffin & pour l'expreffion, ainfi que le Corrége ** l'étoit pour la grace & pour le clair-obfcur, & le Titien pour le coloris. Le premier occupoit fon efprit, le fecond parloit à fon cœur, & le troifième flattoit fes yeux, mais n'alloit pas au-delà. Il mit à profit ce que ces trois grands maîtres offrent de meilleur pour former fon ftyle ; de même que l'abeille raffemble le fuc de différentes fleurs pour en compofer

* Sans un accident, dit M. Bianconi, nous aurions poffédé un autre ouvrage en marbre du cifeau de M. Mengs. Cet artifte, que rien ne put confoler de la perte de fa femme, avoit fait, après fa mort, un modèle en plâtre de cet objet de fa douleur, dont il avoit réfolu d'exécuter une ftatue de marbre, pour être placée fur fon tombeau ; mais cette confolation lui fut ravie par le malheur qu'il eut de caffer, dans fon défefpoir, ce précieux modèle. *Note du Traducteur.*

** M. Bianconi nous a confervé une anecdote curieufe au fujet du goût que M. Mengs eut dans fa jeuneffe pour le Corrége. Il affure que M. Mengs lui a raconté plufieurs fois, qu'en admirant dans la galerie de Drefde les chefs-d'œuvre du Titien, des Caraches, du Guide, & de plufieurs autres peintres, il finiffoit toujours par s'approcher de quelqu'ouvrage du Corrége qu'il baifoit en difant : « C'eft toi feul qui peut me charmer ». *Note du Traducteur.*

son trésor. Il suffit au reste de voir les ouvrages de cet admirable artiste pour être convaincu de la vérité de ce que nous disons.

Comme Raphaël possédoit donc la partie la plus essentielle de la peinture, savoir, l'expression, M. Mengs a toujours fait sa principale étude de ce maître, & ne se lassoit point d'admirer ses chefs-d'œuvre. Il y a cependant encore une grande différence entre le style de Raphaël & celui de M. Mengs. Raphaël chercha à rendre tout ce que la nature offre à nos yeux, ainsi que l'influence des passions sur les mouvemens du corps. Un discernement fin & délicat, que personne n'a possédé à un si haut degré que lui, le déterminoit toujours à choisir ce qu'il y a de plus beau dans la nature. Ses Vierges, par exemple, sont des portraits des plus belles filles qu'il pouvoit trouver; ce qui fait qu'elles ont toutes une physionomie trop commune, & qui n'a rien de divin. La célèbre *Madonna della Seggiola* est-elle autre chose qu'une fraîche femme de la campagne, qui donne le sein à son enfant? Il paroît par une lettre de Raphaël au comte de Castiglione, que ce ne fut que vers la fin de sa vie qu'il commença à se douter qu'il y a un genre de peinture toute idéale, laquelle consiste dans le choix judicieux des différentes belles parties qui sont dans la nature; choix qui conduit l'artiste à former un tout parfait, supérieur à la nature même, ainsi que l'avoit fait Zeuxis, qui, pour peindre son Hélène, prit ce qu'offroit de plus beau ses différens modèles; & ce fut sur ces principes que Raphaël vouloit exécuter sa Galathée au palais Farnèse. Si Raphaël n'eût paru que de nos jours, il

auroit sans doute porté son art au plus haut degré de perfection ; mais cette gloire étoit réservée à M. Mengs. Ses figures toutes divines n'ont de l'homme que le moins possible. Il composoit ses ouvrages des parties les plus parfaites, qu'il savoit choisir avec intelligence, en rejetant toutes celles qui sont gratuites, ou qui peuvent indiquer les besoins & les foiblesses de l'humanité : ce qui donne à ses ouvrages cette sublime beauté idéale qui les caractérise.

Raphaël, entièrement livré à l'expression sensible, semble, pour ainsi dire, ne s'être point arrêté au clair-obscur, ni au coloris. Ses tons sont crus, ses chairs tombent souvent dans le rougeâtre, comme on peut s'en convaincre en examinant ses ouvrages sans prévention. Ses tableaux ont, en général, je ne sais quoi de monotone, qui est désagréable à l'œil, de manière qu'il faut les étudier quelque tems pour en connoître le mérite. Ceux de M. Mengs réunissent l'expression la plus sublime au coloris le plus vrai & le plus harmonieux, & à cette intelligence des différens effets de la lumière, qui, du premier coup-d'œil, enchante les yeux, & dont l'examen imprime un sentiment agréable dans l'ame ; enfin, on y trouve sur-tout cette grace qui charme le cœur, sans qu'on puisse la définir, & qu'Apelle a possédée à un degré admirable. Le peintre d'Urbin copia ce que la nature offre de plus beau ; l'artiste Allemand l'a de même copiée, mais en l'embellissant & en l'ennoblissant. Le premier ne sacrifia qu'à la raison ; le second tout-à-la-fois à la raison & aux Graces.

On blâmera peut-être ce que je viens de dire, comme tendant

tendant directement à enlever à Raphaël le culte qu'on lui rend depuis plus de deux siècles ; mais rien ne pourra m'empêcher de dire la vérité, lorsque j'en serai moi-même convaincu. Que celui qui voudra me juger s'examine d'abord lui-même, pour voir s'il est assez dépourvu de prévention ou de toute autre passion moins excusable encore.

Le faire de M. Mengs lui étoit particulier. Il empâtoit fortement ses tableaux, afin qu'ils reçussent & retinssent beaucoup de lumière. Il portoit même si loin son attention sur cet objet, que pendant toute sa vie il a préparé lui-même sa palette. Il connoissoit parfaitement, & même en chimiste, toutes les couleurs & l'effet qui doit en résulter au bout d'un grand laps de tems, lorsque toute l'huile en est évaporée. Il possédoit également bien la théorie de la lumière & de sa décomposition en sept couleurs par le moyen du prisme ; mais il s'étoit formé sur cela un systême particulier, que la pratique lui avoit fait découvrir ; savoir, de réduire toutes les couleurs à trois primitives seulement : le jaune ; le bleu & le rouge ; du mêlange desquelles il composoit toutes les autres. Il ne regardoit pas comme des couleurs le noir & le blanc ; & il ne se servoit jamais que de terres naturelles.

Il préféroit de peindre sur panneau, quand il pouvoit le faire, parce que la toile, quelque bien préparée qu'elle soit, ne présente jamais une surface aussi lisse, ni aussi unie que le bois ; & chaque trou ou point raboteux, quelque petit qu'il puisse être, occasionne une fausse réflexion de lumière. D'ailleurs la toile a encore un autre défaut ; c'est que pour peu qu'elle soit grande, elle cède

sous le pinceau ; de sorte que la main n'est jamais ni ferme, ni sûre.

On ne trouve point dans les ouvrages de M. Mengs les traces du pinceau qu'on distingue si facilement dans ceux des autres peintres. Tout y est lisse & fondu, comme dans la nature même, qui n'opère point d'une manière heurtée : une teinte s'y perd imperceptiblement dans une autre ; voilà pourquoi les jeunes élèves, qui veulent copier ses productions, ne peuvent comprendre de quelle manière elles sont faites, ni par où ils doivent commencer, parce qu'il leur manque ici les règles enseignées par les autres maîtres. Mais que dis-je de règles ? c'est plutôt une *routine* qu'ils appliquent à tout propos & à tout hasard ; & c'est là un vice qu'il faut attribuer à ce qu'on appelle *Ecoles*, qui, dans les arts, comme dans les sciences, ne peuvent conduire qu'à l'ineptie. Ceux qui ont établi ces écoles étoient sans doute des gens de mérite, que leurs disciples ont cherché à imiter, & qui, à leur tour, ont été successivement imités par d'autres ; mais comme en imitant on reste toujours au-dessous de son modèle, les derniers venus doivent nécessairement se trouver fort loin des premiers instituteurs : voilà donc quelle est la marche de ce qu'on appelle travailler par pratique ; & ce sont là ce que je nomme *peintres à routine* (*pittori di ricetta*).

Parmi les écrivains qui ont traité de l'art, il y en a peu à qui M. Mengs accordoit son approbation. Il méprisoit, en général, ceux qui ont écrit les vies des peintres, & particulièrement Vasari, parce qu'ils parlent de tout, excepté de ce qui fait l'essentiel de l'art. Ils entrent dans

tous les détails de la vie privée des artiftes, & citent avec une minutieufe exactitude les prix de leurs ouvrages, & les noms de ceux qui les pofsèdent, en prodiguant à pleines mains les éloges les plus outrés, & les épithètes de divin, de miraculeux aux artiftes les moins eftimables. La vie du Corrége par Vafari eft, entr'autres, fi mal digérée, que cela a engagé M. Mengs à compofer des Mémoires fur ce grand artifte, qui devoient être inférés dans une nouvelle collection des vies des peintres, dont on s'occupoit alors à Florence; mais les éditeurs de cette biographie n'ont pas fait un grand ufage de cet écrit de M. Mengs, lequel en effet ne convenoit pas beaucoup au plan qu'ils s'étoient propofé.

M. Falconet, fculpteur François, qui a fait à S. Pétersbourg une ftatue équeftre en bronze du czar Pierre I, a compofé deux volumes pour exhaler fa bile contre Pline, contre Cicéron, contre le cheval de Marc-Aurele, & contre les plus illuftres écrivains anciens & modernes, ainfi que contre les ouvrages les plus eftimés qui foient connus. M. Mengs avoit trop de mérite pour être oublié dans cette philippique.

M. Mengs écrivit, dans le tems, une lettre fort modefte à M. Falconet, non pour fe juftifier lui-même, mais uniquement pour défendre l'honneur des beaux-arts. Il reçut une réponfe affez honnête de M. Falconet *; cependant

* Cette lettre de M. Mengs & la réponfe de M. Falconet font les deux morceaux qui terminent la première partie de notre traduction.

cette querelle littéraire n'alla pas plus loin, soit parce que M. Mengs ne voulut point perdre un tems précieux, soit qu'il crut que la matière avoit été traitée trop légèrement par M. Falconet.

Il disoit que le livre de M. Reynolds, peintre Anglois *, est fait pour induire en erreur les jeunes artistes, parce que ses raisonnemens portent sur des principes superficiels & erronés, qui ne sont adoptés que par cet auteur.

Le tempérament sec & bilieux de M. Mengs le faisoit quelquefois paroître un peu âpre & rêche dans ses formes; & en matière d'art, il disoit son sentiment avec une franchise qui sembloit tenir de la dureté; mais son caractère étoit naturellement bon, & le repentir suivoit toujours chez lui de près la peine qu'il avoit pu causer par sa trop grande sincérité. D'ailleurs il ne refusoit jamais d'aider de ses conseils & de ses leçons ceux qui le consultoient, & il ne faisoit aucun mystère de son art **.

---

* Ce livre de M. Reynolds est intitulé : *Seven Discourses delivered in the royal Academy by the Président.* 8°. London 1778. *Note du Traducteur.*

** M. Mengs a fait beaucoup d'élèves, dont les plus anciens sont Jean-Baptiste Casanova, actuellement professeur de l'académie de dessin à Dresde; Antoine Marron, beau-frère de M. Mengs; Nicolas Guibal, aujourd'hui premier peintre du duc de Wurtemberg, & M. Ratti, qui a fait aussi un éloge de M. Mengs, intitulé : *Epilogo della vita del fu cavalier A. R. Mengs*, imprimé à Gênes en 1779. *Note du Traducteur.*

Le pape Clément XIV ayant fait acheter, par un négociant de Venise, quelques tableaux, il en demanda son sentiment à M. Mengs, qui lui dit sans détour qu'ils ne valoient rien, & qu'il avoit été trompé. Sa sainteté lui ayant répondu qu'un certain peintre lui en avoit cependant fait un grand éloge, M. Mengs répliqua : M. *** & moi, nous sommes tous deux artistes ; avec cette différence, que l'un loue ce qui est supérieur à ses forces, & que l'autre méprise ce qui est au-dessous de son talent.

M. Mengs voyant qu'un certain sculpteur, qui a fait la statue d'une vertu cardinale au tombeau d'un grand pape, y a mis son nom de cette manière : *N** invenit*, dit qu'il avoit bien fait d'avertir qu'il avoit *inventé* cette statue, puisque certainement il n'avoit pu l'imiter d'aucune chose existante. Je pourrois citer plusieurs traits semblables de M. Mengs ; mais je les passe sous silence pour ne pas faire de la peine à quelques artistes encore vivans.

La pureté des mœurs de M. Mengs étoit fort grande, & l'on peut dire que son amour pour les arts avoit éteint en lui toutes les autres passions. Sa véracité & son aversion pour le mensonge alloient à l'excès. Pour en donner une idée, je citerai ici un seul exemple d'un grand nombre que je pourrois produire. En entrant en France par Pont-Voisin, lors de son dernier voyage d'Espagne, les commis de la douane voyant parmi ses effets quelques tabatières d'or enrichies de diamans, lui demandèrent s'il en faisoit commerce, ou si elles servoient à son usage. Il répondit qu'il n'étoit pas marchand, &

qu'il ne prenoit point de tabac. Les préposés de la douane insistant à lui demander de nouveau si ces boîtes n'étoient pas destinées à son usage particulier, afin qu'il pût les passer librement, il persista à dire qu'il n'avoit jamais pris de tabac; de manière que les commis furent obligés, malgré eux, de confisquer ces tabatières comme marchandise. M. Mengs les laissa faire tranquillement; il n'auroit même jamais pensé à réclamer ces bijoux, si M. le Marquis de Llano & moi nous n'eussions pas débrouillé cette affaire à Paris.

Jamais il n'y eut de meilleur mari ni de plus tendre père que M. Mengs, qui donna une excellente éducation à ses enfans. Il a néanmoins préjudicié à sa famille par son peu d'économie & par son mépris pour l'argent. On sait que, de compte fait, il a reçu, pendant les dix-huit dernières années de sa vie, plus de cent quatre-vingt mille écus, & en mourant il laissa à peine de quoi subvenir aux frais de ses funérailles *.

Tous les souverains de l'Europe, pour ainsi dire, ont voulu avoir des ouvrages de M. Mengs. L'impératrice de Russie lui avoit demandé deux tableaux, sur le sujet & sur le prix desquels sa majesté lui laissoit l'entière disposition, en lui faisant remettre, en même tems, deux

---

* M. Bianconi dit que c'est par les soins du cardinal Riminaldi, & sur-tout par les secours généreux de M. le chevalier d'Azara, que la famille de M. Mengs fut tirée de l'embarras où elle se trouvoit à sa mort. *Note du Traducteur.*

mille écus d'avance ; mais la mort ne lui a pas permis de les commencer : cependant cette auguste souveraine ne fut pas plutôt informée, par S. E. le cardinal de Bernis, de l'état où cet artiste avoit laissé sa famille, qu'elle lui fit présent des deux mille écus dont nous venons de parler. Ce don ne mériteroit pas sans doute d'être cité ici, en venant d'une princesse qui fixe les regards de toute l'Europe par la sagesse de ses loix, par les victoires de ses armes, & par la générosité de sa grande ame, si la bonté & la délicatesse avec lesquelles elle a fait ce don, n'y avoit pas ajouté un prix infiniment précieux, & qui mérite de tenir sa place parmi les autres merveilles de son règne.

Le roi de Naples, qui vouloit introduire le bon goût de la peinture dans sa capitale, avoit résolu d'y établir une académie des beaux-arts, sous la direction de M. Mengs. Sa majesté demanda, pour cet effet, à son auguste père, la permission de fixer notre artiste à Naples; ce que sa majesté Catholique accorda gracieusement, en lui conservant les pensions qu'elle lui faisoit, outre celle que pourroit lui donner sa majesté Sicilienne pour la commission dont elle vouloit le charger. La nouvelle de cette faveur n'arriva à Rome que huit jours après la mort de M. Mengs, qui fut par conséquent privé de ce plaisir, ainsi que Naples l'a été de l'avantage qu'elle auroit retiré des leçons de ce grand artiste.

On sait que les amphictions ordonnèrent par un décret que Polygnote seroit logé gratuitement dans toutes les villes de la Grèce où il pourroit se trouver, pour

avoir peint à Athènes le portique appellé le Pœcile *. Charles III a verſé ſes bienfaits ſur M. Mengs pendant toute ſa vie, & après ſa mort il a doté ſes cinq filles, & fait à ſes deux fils des penſions dont ils peuvent ſubſiſter honnêtement.

Nous n'avons pas encore parlé des écrits de M. Mengs, qui ne lui promettent pas moins de célébrité que les productions de ſon pinceau. Nous en rendrons compte à meſure que nous les publierons ; en obſervant ſeulement ici que ſes papiers étoient en ſi mauvais ordre, qu'il ne nous a pas été poſſible de les rédiger avec tout le ſoin & avec toute l'exactitude que nous aurions deſiré ; & que ce travail a été d'autant plus pénible, qu'il a fallu traduire tous ces écrits en une ſeule langue, M. Mengs s'étant ſervi pour communiquer ſes idées tantôt de l'Allemand, tantôt de l'Italien, & tantôt de l'Eſpagnol.

La décadence des beaux-arts ne doit pas tant être attribuée aux artiſtes qu'aux amateurs & aux gens riches qui demandent des ouvrages. L'ignorance & l'ineptie de ces derniers obligent les artiſtes, lorſqu'ils ſont ſous leur direction, à renoncer à leurs idées, s'ils ſont aſſez habiles pour en concevoir par eux-mêmes ; une eſpèce de ſympathie fait cependant qu'ils choiſiſſent, en général, les plus mauvais & les plus intriguans. Ces prétendus

* Le nom de *Pœcile*, qui veut dire *varié*, fut donné à ce portique à cauſe de la variété des peintures dont Polygnote l'avoit orné. *Note du Traducteur.*

connoiſſeurs

connoisseurs ne considèrent pas le blâme dont les couvre une pareille conduite, & le ridicule qu'ils payent à deniers comptans; car qui est-ce qui peut voir ces productions où il n'y a ni conception, ni motif, ni goût, ni raison, sans traiter d'ignorant & de barbare celui qui les a fait exécuter. On sait que chez les Grecs c'étoient les philosophes qui ordonnoient les ouvrages des artistes & qui en jugeoient, & que les artistes eux-mêmes étoient philosophes. Il étoit donc nécessaire qu'il y eût un livre qui enseignât à voir les chefs-d'œuvre des artistes en philosophe : je pense que les écrits de M. Mengs pourront remplir cet objet; ce qui ne sera pas le moindre service que cet homme admirable aura rendu aux arts.



NOTICE

DES TABLEAUX

DE M. MENGS.

EN ESPAGNE.

Pour le Roi & pour la Famille Royale.

DANS le palais du roi, le plafond de l'anti-chambre de sa majesté, peint à fresque, représentant l'Assemblée des dieux, avec l'Apothéose d'Hercule. Voyez à la page 17 des Mémoires sur la vie de M. Mengs.

Dans le même genre, l'Aurore sur le plafond d'une autre chambre, qu'on appelle, à cause de cela, la *chambre de l'Aurore;* & sur les quatre faces, M. Mengs a peint les quatre Saisons avec divers ornemens sur la frise, tels que vases, amours, feuillages. Voyez à la page 18 des Mémoires.

Le grand plafond de la salle à manger du roi, où l'on voit l'Apothéose de Trajan & le Temple de la Gloire. Voyez à la page 28 des Mémoires.

Dans la chapelle particulière de sa majesté, la Nativité du Christ, de même à fresque; après qu'on eut enlevé le tableau à l'huile de M. Mengs, qui s'y trouvoit, mais qui y faisoit un mauvais effet, à cause que la réflexion de la lumière y tomboit de front.

Dans la chambre à coucher du roi, la fameuse Descente de croix, peinte à l'huile sur un panneau de plus de douze pieds géométriques de hauteur, sur une largeur proportionnée. Les figures en sont

de grandeur naturelle. Dans la partie supérieure, il y a un autre tableau sur panneau, représentant le Père éternel avec le Saint-Esprit & des Anges. Voyez à la page 19 des Mémoires.

Les quatre dessus-de-porte de la même chambre, qui représentent quatre sujets de la Passion; savoir, la Prière du Christ dans le jardin, la Flagellation, le Crucifiement, & l'Apparition du Christ à la Madeleine après la résurrection.

Dans le même appartement, deux autres tableaux de chevalet, dont l'un est S. Jean adolescent, qu'il a peint en Espagne; l'autre Sainte Marie-Madeleine, qu'il fit passer de Rome à Madrid, pour servir de pendant au premier, d'un pied & demi de hauteur, sur un pied de largeur.

Un tableau de la Conception, un peu moins de trois pieds de hauteur, sur un peu moins de deux pieds & demi de largeur; & un autre de S. Antoine de Padoue à-peu-près de la même grandeur que le précédent, que sa majesté transporte toujours avec elle quand elle voyage.

Dans un corridor qui conduit à l'appartement du roi, il y a une Vierge avec l'Enfant, S. Joseph & S. Jean-Baptiste, haut de six pieds, & large de quatre pieds: c'est la première peinture à l'huile que Mengs ait faite à Madrid.

La Nativité, tableau à l'huile, qui a été enlevé, comme nous l'avons dit, de la chapelle du roi, & placé dans la chambre du prince des Asturies, haut de onze pieds, sur six pieds de large.

Un autre tableau représentant le même sujet sur panneau, que M. Mengs fit passer de Rome en Espagne, haut de neuf pieds, large de sept. Il est placé dans l'appartement du roi. Voyez à la page 22 des Mémoires.

L'estime que sa majesté fait de ce tableau est assez connue par l'ordre qu'elle a donné de le couvrir d'un verre de même grandeur. Cette méthode de couvrir les tableaux de verre a ses inconvéniens, parce qu'ils ne peuvent pas recevoir une lumière qui permette de les bien voir en entier sous un même point de vue; de manière que le spectateur doit se placer en différens endroits pour en parcourir successivement le champ entier. D'ailleurs les couleurs

obſcures réfléchiſſent la lumière, & ſont l'effet d'un miroir. L'art n'a pas encore pu trouver le moyen de faire les deux ſurfaces d'un verre également parallèles; & plus cette ſurface eſt grande, plus auſſi cette difficulté augmente. Cette différence entre les deux ſurfaces, quelqu'imperceptible qu'elle ſoit, altère toujours la réflexion de la lumière, & par conſéquent l'image de l'objet. Si la pâte du verre a quelque couleur, comme celle qu'on fait avec de la ſoude, qui lui donne un œil verdâtre, toutes les teintes du tableau ſont dégradées par cette nuance. L'air qui ſe trouve renfermé entre le verre & le tableau ne pouvant pas être renouvelé, ſe corrompt néceſſairement, & endommage les couleurs, d'où ſuit la perte totale du tableau.

Un Chriſt attaché à la croix, d'après nature, haut de cinq pieds, & large de quatre. Il eſt dans la chambre à coucher du roi à Aranjuez.

Dans le même endroit, il y a deux portraits du roi & de la reine de Naples, en demi-figures, d'environ cinq pieds de hauteur ſur une largeur proportionnée.

Il y a deux autres portraits de la même grandeur dans les appartemens de ce palais. L'un eſt celui de la même reine de Naples, & l'autre celui de l'archiducheſſe.

Il y a auſſi les portraits des grands ducs de Toſcane, & quatre autres de la famille royale, que M. Mengs a faits à Florence; les premiers ont quatre pieds & demi de hauteur ſur une largeur proportionnée; les autres ont cinq pieds de hauteur.

Dans le même palais d'Aranjuez, M. Mengs a peint en détrempe ſur le plafond du théâtre, le Tems qui enlève le Plaiſir: allégorie frappante & digne du génie fécond & ſublime de ſon auteur. Voyez à la page 28 des Mémoires.

Pluſieurs portraits du roi, & ceux de toute la famille royale. Il y en a deux du prince des Aſturies, & deux de ſa ſœur, l'infante Charlotte-Joachime.

Les quatre parties du jour en deſſus-de-porte, de neuf pieds de hauteur, dans l'appartement de la princeſſe.

Pour le prince des Asturies un tableau sur panneau, de la Vierge avec l'Enfant & S. Joseph.

Un autre représentant un jeune homme qui veut suivre l'honneur, & fuir les richesses. Il est placé dans le pavillon de S. A. R., à l'Escurial.

A S. Ildephonse il y a, dans la salle des dépêches, une Sainte Marie-Madeleine, d'un peu plus que demi-figure.

Pour l'infant don Louis une Vierge avec l'Enfant & S. Joseph, de quatre pieds de hauteur sur trois pieds de largeur.

Un portrait de S. A. R., un peu plus que demi-figure : il n'est pas fini.

S. Pascal Baylon pour le maître-autel de l'église du couvent royal de ce même nom à Aranjuez.

L'infant don Gabriel a aussi un tableau de la Prière du Christ dans le jardin, qui n'est pas achevé.

Peintures pour des Particuliers.

Le principal tableau de l'église de S. Isidore, dont le sujet est la Sainte Trinité avec la Vierge, S. Damas & trois autres Saints Espagnols : figures beaucoup plus grandes que nature. Le tableau a dix-sept pieds de hauteur sur douze pieds de largeur.

Pour le roi de Dannemarck, le portrait du roi d'Espagne en pied, armé & placé dessous un dais, avec tous les ornemens & tous les atrtibuts de la souveraineté Espagnole ; haut de douze pieds sur neuf pieds de large.

Un autre tableau de douze pieds de hauteur sur sept pieds de largeur, représentant l'Assomption avec le Père éternel & un grand nombre d'Anges ; figures de grandeur naturelle.

Un autre de S. Jean-Baptiste prêchant au désert, de six pieds de hauteur sur un peu moins de cinq pieds de largeur ; tous deux pour M. le comte de Rivadavia. M. Mengs a peint ce dernier tableau dans un style singulier, qui ne lui étoit pas propre. L'emplacement sur lequel il devoit se régler,, a une fenêtre par le haut, d'où

la lumière tombe dans les yeux des ſpectateurs. Pour cet effet, ayant été obligé de forcer la nature, il a fait de grandes maſſes, & a prononcé avec beaucoup de force toutes les parties. Ce tableau eſt dans la manière de Michel-Ange, quand il n'a pas chargé, ou de Raphaël dans ſon Incendie de Borgos.

Le portrait du duc d'Albe, demi-figure.

Deux autres portraits de la ducheſſe de Hueſcar (aujourd'hui d'Arcos.)

Un autre de la ducheſſe de Medina-cœli, aſſiſe dans un fauteuil.

Un autre en pied de la marquiſe de Llano, en habit de bal.

Un autre de la même dame, demi-figure.

Le portrait de don Pierre Campomanez, un peu plus que demi-figure.

Un autre de don Philippe de Caſtro, demi-figure; il n'y a que la tête de peinte.

La Vierge des douleurs pour don Antoine de la Quadra, directeur-général des poſtes.

Un S. Pierre aſſis, de grandeur naturelle, que M. Mengs a donné à ſon chirurgien, Pierre Martinez.

Il a fini auſſi dans le palais un tableau de l'Aſcenſion de J. C., qu'il avoit commencé à Rome, par ordre de la cour de Dreſde.

Il a fait pluſieurs fois ſon propre portrait, un peu moins que mi-figure, qu'il a donné à ſes amis, entr'autres à don Bernard de Yriarte, ſon ami particulier.

Il a laiſſé imparfait le portrait de don Amérique Pini, auquel il manque cependant peu de choſe. Il a laiſſé de même, mais bien moins avancé, celui de M. le marquis de Llano, qui étoit ſon ami & le mien. Il avoit fait venir ce portrait à Rome pour le finir, ainſi que pluſieurs autres dont nous ne parlerons pas, parce qu'ils ſont reſtés imparfaits.

A DRESDE.

A l'Huile.

Un grand tableau d'autel dans l'église Catholique, de trente trois pieds de hauteur sur seize pieds de largeur, représentant l'Ascension. M. Casanova en a donné une description qui se trouve dans le second volume de la *Bibliotheque des Arts* de M. Murr.

Un plus petit tableau à l'un des autels collatéraux : c'est le Songe de S. Joseph, devant qui il apparoit un ange.

Un autre dans la même église représentant la Conception. — Le dessin de ces trois tableaux est fort beau, & d'une grande correction.

Les portraits du roi & de la reine de Pologne en pied, & vêtus de leurs habits royaux.

Les portraits du prince & de la princesse royale jusqu'aux genoux.

Le portrait du comte de Bruhl, dont il n'y a que la tête de fini.

Une Madeleine couchée à demi-nue, dans la maniere de celle du Corrège que possède la cour de Saxe.

Au Pastel.

Le portrait de l'électeur régnant de Saxe, lorsqu'il n'avoit que deux ans, assis en chemise sur un coussin de velours cramoisi, galonné en or, de grandeur naturelle.

Le portrait de M. Mengs même, dessiné d'une manière pittoresque, avec de longs cheveux qui lui pendent sur les épaules.

Un autre aussi de lui, un peu tourné.

Le portrait d'Ismael Mengs son père, en robe fourrée.

Celui de Madame Thiele, femme d'un bon Paysagiste.

Celui de M. Antoine Annibale.

Celui de M. Hoffmann, valet de chambre du roi de Pologne, en habit brodé.

Celui de M. Silvestre, un crayon à la main.

Celui d'un ami de son père.

Celui de M. Thull, peintre Saxon, ami de M. Mengs.

Celui de la Signora Mingotti, cantatrice du roi de Pologne, tenant à la main un papier de musique.

La Vérité, demi-figure.

Un Cupidon qui aiguise une flêche.

Plusieurs miniatures & peintures en émail.

A ROME.

Le plafond du Musée pour le dépôt des anciens manuscrits sur papyrus, dont il est parlé à la page 23 des Mémoires sur la vie de M. Mengs.

Une Sainte Famille : voyez la page 11 des Mémoires.

Un plafond à fresque dans l'église Arménienne de S. Eusèbe. Page 13 des Mémoires.

Un plafond dans la *villa* Albani ; page 15 des Mémoires.

Une Vierge avec l'Enfant, S. Jean-Baptiste & S. Joseph.

Une Madeleine couchée, tenant une croix ; tableau qui le fit recevoir à l'académie de S. Luc.

Le Songe de S. Joseph ; voyez à la page 26 des Mémoires.

Un groupe de deux enfans, plus grands que nature ; ce fut le premier essai que M. Mengs fit en détrempe.

Une Nativité pour un Abbé Vénitien.

Deux petits tableaux en pastel : Cérès & Flore.

S. Benoit dans le désert, tableau d'autel dans l'église des Religieux Célestins.

Le portrait du cardinal d'Yorck en pastel.

Ceux du pape Rezzonicbo & de son neveu.

Celui de M. le chevalier d'Azara.

A NAPLES,

A NAPLES.

Les portraits du roi & de la famille royale.
Celui de la princeſſe Francavilla, née Borghèſe.
Une Madeleine pour le prince de San Gervaſi.
Un repos d'Egypte pour la reine de Naples.

A FLORENCE.

Un *Ecce Homo* pour le docteur Villigiardi.
Son portrait peint par lui-même, que le grand-duc a fait placer dans la galerie des peintres célèbres.
S. Joſeph averti en ſonge de fuir en Egypte.
La Vierge avec l'Enfant pour la grande-ducheſſe.

A GENES.

Une copie de la *Madonna della Seggiola* pour le ſeigneur Théaldo.
Le portrait de la Signora Tomaſina Cambiaſo.

A MILAN.

Une Vierge de demi-figure avec l'Enfant & S. Jean-Baptiſte pour le général Clerici.

A PARIS.

L'Innocence & le Plaiſir, deux tableaux au paſtel, dans le cabinet de M. le Baron d'Olbach.
Semiramis dans le moment qu'on lui remet une lettre qui lui apprend la révolte de Babylone; tandis qu'une femme lui arrange ſa chevelure; demi-figures.

Chez M. l'Epine, ſculpteur, ſon portrait fait par M. Mengs.

A ROUEN.

Chez M. de Hauterue, ſon portrait peint par M. Mengs, dont il fut l'élève.

A VIENNE.

Dans la galerie impériale, S. Pierre de grandeur naturelle, peint à l'huile.

Le portrait en paſtel de la grande-ducheſſe de Florence.

Celui de la jeune archiducheſſe Marie-Thérèſe de Naples.

Chez M. le comte Erneſt de Harrach, la Nativité de Notre-Seigneur.

Chez le prince Gallitzin, miniſtre de Ruſſie, une Venus, demi-figure de grandeur naturelle.

Au château de Léopoldſcron, près de Saltzbourg, chez M. le comte Lactance Firmian, le portrait de M. Mengs, peint par lui-même.

A STUTGARD.

Dans le cabinet de M. Guibal, la tête d'un capucin avec deux mains, peinte d'après le frère Pierre de Viterbe, mort en odeur de ſainteté.

Le deſſin original du tableau repréſentant la Madeleine.

Deux figures académiques ſur papier bleuâtre.

Une belle Nativité de Notre-Seigneur, deſſin lavé & rehauſſé de blanc. On dit que c'eſt la première penſée du tableau que M. Mengs fit pour le prince des Aſturies.

Trois deſſins que M. Mengs fit en 1741, d'après le dernier Jugement de Michel-Ange.

Une eſquiſſe de M. Guibal pour le grand eſcalier de Stutgard, retouchée par M. Mengs.

A CARLSRUH.

Chez M. le comte d'Edelsheim, premier miniſtre de cette cour, le portrait de ce ſeigneur par M. Mengs.

Deux cartons d'un deſſin très-fini & très-ſavant; l'un repréſente un Philoſophe encore dans la fleur de l'âge; l'autre une jeune Corinthienne qui fait des bouteilles de ſavon avec un chalumeau, d'après leſquels M. Mengs avoit fait deux tableaux au paſtel pour M. le marquis de Croixmare, qui les paya 2400 livres, & qui en outre fit préſent à M. Mengs d'une belle épée. On ignore ce que ces deux paſtels ſont devenus.

Huit figures académiques repréſentant des hommes de différens âges & de différens caractères de deſſin.

A COPPENHAGUE.

Le roi de Dannemarck a le portrait de Charles III, roi d'Eſpagne, peint par M. Mengs, en pied & ſous un dais, avec tous les attributs de la royauté Eſpagnole. C'eſt le même dont il eſt parlé à la page 61

ANGLETERRE.

Chez milord Northumberland à Londres, une copie de l'Ecole d'Arbènes. Voyez à la page 13 des Mémoires.

Le portrait de milord duc de Richemont, avec les cheveux flottans, dans le goût des ajustemens des portraits de van Dyk.

Une figure du Christ portant la croix, demi-figure pour milord Cuper.

Le portrait de milord Cuper.

Les portraits de M. & Madame Suimars, négociant de la Jamaïque.

Le portrait de Robert Wood, premier secrétaire du bureau des affaires étrangères, & auteur d'un ouvrage sur les ruines de Palmyre & de Tedmor, en deux volumes *in-folio.*

Le portrait de M. Webb, colonel Anglois.

Celui du chevalier William Hamsbury, envoyé de la cour Britannique à Dresde.

Celui de M. Wilson célèbre paysagiste Anglois.

Cléopatre aux pieds d'Auguste, avec un grand nombre de figures: ce tableau est chez M. Hoorch.

Une Sainte Famille sur toile.

Une Sybille, demi-figure sur toile.

Une Madeleine, demi-figure.

A OXFORD.

Dans la nouvelle église d'Oxford un tableau d'autel, peint à Rome en 1770, représentant le Sauveur qui apparoit à la Madeleine.

EN IRLANDE.

Le portrait de M. Touche, gentilhomme Irlandois, peint par M. Mengs, jusqu'aux genoux, dans le costume en usage au commencement du dix-septième siècle.

Ouvrages restés imparfaits.

Une esquisse en grisaille ou camayeu de la Résurrection du Christ, d'après laquelle il devoit faire pour la cathédrale de Saltzbourg, un tableau d'autel de trente palmes de hauteur.

Le portrait de demi-figure de M. Honorat Gaëtan, un des ducs de Sermonette.

Un Jugement de Paris, figures de grandeur naturelle.

Gravures faites d'après les Ouvrages de M. Mengs.

Un S. Jean-Baptiste, gravé par Carmona.

Une Madeleine, gravée par le même.

Une Vierge avec l'Enfant, gravée par Volpato.

Le Christ ressuscité qui apparoît à la Madeleine, gravé par par Carmona.

La Sybille, demi-figure, qui est en Angleterre, gravée par Mosmann.

Nous remarquerons que d'après le dessin de M. Mengs, Volpato a gravé un Christ en prière, du Corrége. Ce morceau se trouve dans la collection des gravures qui paroît sous le titre de *Schola Italica picturæ*.

Il y a aussi des gravures d'anciens tableaux à fresque, dont M. Mengs avoit fait les dessins. Voyez à la page 45 des Mémoires.

Le portrait de don Gabriel, infant d'Efpagne, qu'on vient de graver pour le mettre à la tête d'une édition des Odes d'Anacréon, dédiée à ce prince.

Le portrait de M. Mengs, que poſsède don Yriarte, à Madrid, gravé par Carmona, & que nous avons fait copier pour mettre à la tête de notre traduction.



REFLEXIONS
SUR LA BEAUTÉ ET SUR LE GOUT
DANS LA PEINTURE.

PRÉFACE

PREFACE

DE L'EDITEUR ALLEMAND.

JE n'entreprendrai point de faire l'éloge de l'ouvrage que je préfente aujourd'hui au public. Cependant la vérité, le devoir & la reconnoiffance m'obligent d'en dire quelques mots. La *Beauté* & le *Goût*, dans la peinture, font les deux principaux objets fur lefquels l'auteur cherche à donner aux artiftes des notions claires & précifes, & dont il leur trace la route, en leur indiquant les progrès qu'on y a déjà faits, & ceux qui reftent encore à y faire. Si jamais on a bien développé ces deux grandes parties de la peinture, c'eft fans doute dans cet ouvrage, dont l'auteur s'eft élevé par la nature jufqu'à la Divinité, & a pénétré par les productions de l'art jufques dans l'ame des grands maîtres qui l'ont illuftré dans fes plus beaux fiècles. En veut-on la preuve ? que ce livre à la main on médite fur la nature & fur l'art; qu'on les compare avec les préceptes que l'auteur y donne; & des notions claires & lumineufes de l'une & de l'autre feront le fruit de ce travail. L'auteur ne s'étend point en difcutions, parce qu'il a voulu s'épargner à lui-même la peine de faire un gros livre, & laiffer au Lecteur le plaifir de la réflexion. Il eût d'ailleurs été inutile d'éparpiller dans plufieurs volumes les vérités raffemblées ici en peu de pages. Quiconque a un

talent décidé pour l'art, auroit eu le dégoût de chercher dans ces volumes, ce qu'il trouvera ici en quelques lignes; & celui qui n'en peut tirer aucun fruit, ne feroit pas plus éclairé en pâliſſant ſur des *in-folio*. Voilà ce que j'avois à dire du fond de l'ouvrage même. Quant au ſtyle, il n'eſt pas fleuri, mais énergique, mais expreſſif, & tel qu'il convient à un maître qui enſeigne la ſimple vérité, & qui ne cherche à orner ſes penſées que comme dans l'antiquité on décoroit les ſtatues des dieux & des héros, par une draperie qui les couvroit avec décence ſans les cacher. Quand on comparera cet ouvrage avec d'autres écrits ſur le même ſujet, on le diſtinguera, dans la foule, auſſi aiſément que le poëte ſut découvrir ſa chère Laure parmi une multitude de perſonnes de ſon ſexe: — « Belle; » non comme l'eſſaim frivole des filles du peuple au teint » de roſe, qui ne ſemblent avoir été formées que par un » écart ou par un jeu de la nature; qui végètent privées » d'eſprit & de ſentiment, & dont les regards ne ſont » point animés de ce rayon divin qui ſubjugue tous » les cœurs ».

Klopstock.

Qu'il me ſoit permis de rendre ici un hommage public à l'amitié. Il y a quelques années qu'étant à Rome, M. Winckelmann daigna m'honorer de ſon eſtime, qui, depuis le premier moment que j'en ai joui, a fait le bonheur de ma vie. Je lui dois pluſieurs ſentimens agréables de ce qui eſt véritablement beau & grand, tant dans la

nature que dans l'art ; je lui suis redevable aussi de l'amitié de plusieurs personnes respectables, & entr'autres de celle de l'auteur de cet ouvrage ; c'est par lui enfin, que je jouis du bonheur de voir ici mon nom plus étroitement uni au sien ; ce qui semble me donner quelque droit à l'immortalité, à laquelle je n'aurois jamais osé prétendre par mes foibles ouvrages.

J. C. FUESSLI.



PREFACE
DE L'AUTEUR,
Qui eſt à la tête de l'Edition originale Allemande.

JE n'avois d'abord composé cet écrit que pour mon propre uſage, & par le ſeul deſir de découvrir des vérités nouvelles; mais étant ſur le point de le finir, je fus invité par une académie d'Allemagne * de le publier dans ſes Mémoires, ce qui néanmoins n'a pas eu lieu par différens obſtacles: cette académie a depuis été abolie, & l'ouvrage m'eſt reſté.

L'ayant relu par haſard quelque tems après, je n'en fus pas entièrement ſatisfait. Je réſolus donc de le refondre & d'en retrancher quelques parties, pour y ajouter des idées nouvelles; mais lorſque je conſidérai la peine & le travail que cela devoit me coûter, & combien il me feroit difficile de rendre mes idées d'une manière plus lumineuſe, je fus de nouveau tenté d'abandonner cet ouvrage. En le parcourant néanmoins de nouveau, il me parut ne devoir pas reſter enſeveli dans un oubli total; je crus que les vérités qu'il renferme pourroient

* L'académie d'Ausbourg.

être utiles à plusieurs personnes. Ces considérations, jointes aux sollicitations de mon ami Winckelmann, m'engagèrent enfin à le publier. Je n'ai cependant pas voulu y mettre mon nom, parce que je n'ai pas l'habitude d'écrire, & que j'ai voulu éviter la censure de certaines personnes qui me critiqueront peut-être sans me comprendre.

Je préviens les jeunes peintres qu'ils doivent lire cet ouvrage avec attention, & à tête reposée; car ce n'est que par une étude constante & des méditations profondes que j'ai porté l'art de peindre beaucoup plus loin que plusieurs artistes de mon tems, & je ne leur communique cet écrit que dans l'espoir de leur être utile. Si le Lecteur veut réfléchir mûrement sur ce que je vais lui dire, & si à cette étude il joint un zèle infatigable & un travail opiniâtre, j'ose me flatter qu'il pourra en tirer un grand avantage.

Je prie aussi les amateurs de cette espèce d'ouvrages, d'avoir soin, autant que cela dépendra d'eux, que celui-ci ne soit traduit en quelqu'autre langue que ce soit, que sous ma révision; étant persuadé que la manière d'écrire dont je me sers, ne peut pas être bien rendue dans d'autres langues : en Italien, elle seroit tout-à-fait inintelligible; en François, elle paroîtroit ridicule, absurde même, & pourroit blesser les oreilles délicates du commun des écrivains & des personnes qui ne lisent que par simple amusement : car j'écris comme un maître pourroit parler à ses disciples.

J'ai cherché d'abord à donner une idée plus particulière & plus précise de la *Beauté*, à cause de la diversité

d'opinions qu'on s'est formées sur ce sujet ; pour donner ensuite une définition du *Goût*, parce que la plupart des écrivains, qui en ont parlé, n'ont pas expliqué d'une manière exacte pourquoi l'on se sert de ce mot dans la peinture ; enfin j'ai tâché de donner une idée plus distincte du Goût, en citant des exemples de celui qu'on trouve chez les plus grands maîtres ; car comme je me suis écarté un peu de la peinture dans la première partie de cet ouvrage, j'ai craint d'avoir manqué par-là mon but, qui est d'être utile aux peintres. J'ai donc cité des exemples qui me donnent le moyen de parler de toutes les règles de l'art. On verra que toutes les parties que je loue chez les grands maîtres, sont celles qui peuvent servir de règle à suivre & d'exemple à imiter.

J'avertis néanmoins les élèves de ne pas trop s'arrêter à la métaphysique ou à la partie idéale de l'art dont il est ici question ; car elle n'est rien moins qu'utile quand on ne fait que commencer. Le premier soin de l'élève doit être d'exercer son œil à la justesse, afin de parvenir par-là à bien imiter. Il doit, en même tems, travailler sa main, afin qu'elle apprenne à obéir avec promptitude, pour passer ensuite aux règles & aux secrets de l'art. Je veux que l'on commence d'abord par la pratique ou la partie méchanique, pour étudier après cela la théorie ; parce qu'on est propre à apprendre les règles de l'art quand on est parvenu à un certain âge ; mais la prestesse de la main, & la justesse de l'œil ne peuvent s'acquérir que pendant un certain tems, c'est-à-dire, aussi long-tems qu'on n'a pris aucune habitude ; car si une fois on s'est accoutumé à mal faire, il n'est plus possible de se déshabituer, dans

un âge mûr, de la méthode vicieuse qu'on a contractée.

Cet écrit doit donc être lu dans différentes vues par les différentes classes des peintres.

Les élèves ne doivent le lire que pour apprendre combien l'art est grand & difficile, afin qu'ils redoublent de zèle, & ne perdent point de tems à s'instruire de ses moindres parties. Car quoique les premiers principes soient les vrais matériaux & les fondemens de la peinture, on ne peut cependant en faire aucun usage qu'après avoir rassemblé les autres parties de l'édifice entier de l'art.

La seconde classe de peintres, c'est-à-dire, ceux qui sont déjà instruits de ces premiers principes, pourront principalement profiter de cet ouvrage; car c'est pour eux qu'il a été composé, afin qu'ils y apprennent ce que c'est que le bon Goût, & pour qu'ils puissent juger s'ils en sont naturellement doués ou non, & par quels exemples ils peuvent l'acquérir ou s'y former davantage.

Les peintres faits pourront de même en retirer quelque fruit, en apprenant à connoître les beautés des ouvrages des grands maîtres, & à bien conduire leurs disciples dans la carrière difficile de l'art.

Je parle avec franchise, parce que l'expérience est le seul moyen par lequel les hommes puissent reconnoître l'utilité des choses pour les nommer bonnes; & c'est à cette seule méthode que je dois tout ce que je sais, & tout ce que je vais exposer dans cet écrit.

Si dans cet ouvrage il se trouve quelques passages qui paroissent obscurs, je me soumets à en donner tous les éclaircissemens qu'on pourra desirer; & si je me suis trompé, un orgueil déplacé ne m'empêchera pas d'en

faire l'aveu, & de rétracter les erreurs que j'aurai pu commettre, si je puis les reconnoître; sinon je tâcherai de défendre mes idées avec le plus de clarté qu'il me sera possible *.

* Voici comment M. Winckelmann s'exprime, dans une lettre à M. Franke, au sujet de l'ouvrage dont il est ici question: « Il » y a quelques mois qu'il a paru à Zurich un petit ouvrage, mais » fort précieux, intitulé: *Réflexions sur la beauté & sur le goût* » *dans la peinture*, publié par M. Fuessli. L'auteur de ce traité, » qui m'est dédié, est le célèbre chevalier Mengs. Tâchez de vous » le procurer, & vous y trouverez des choses qui n'ont encore » été ni dites, ni pensées ». *Note du Traducteur.*



REFLEXIONS



REFLEXIONS

SUR LA BEAUTÉ ET SUR LE GOÛT

DANS LA PEINTURE.

SECTION PREMIÈRE.

DE LA BEAUTÉ.

ARTICLE PREMIER.

Définition de la Beauté.

COMME la perfection n'eſt point le partage de l'humanité, que Dieu ſeul en eſt doué, & que l'homme ne peut comprendre que ce qui tombe immédiatement ſous les ſens, la ſageſſe infinie lui a donné une perception purement viſible de la perfection : c'eſt ce que nous

nommons *Beauté.* Cette Beauté se trouve dans toutes les choses créées, toutes les fois que l'idée que nous avons des choses & notre sentiment intellectuel ne peuvent pas s'élever davantage par l'imagination qu'ils le sont par la vue de ces choses mêmes : c'est ce qu'on peut comparer à la nature du point. Le point mathématique est regardé comme indivisible ; & par conséquent il est, dans le vrai, incompréhensible pour nous. Comme il est cependant nécessaire que nous nous formions une idée sensible du point, nous donnons ce nom à une petite tache qui nous paroît indivisible ; & c'est ce qu'on appelle point visible. On peut donc supposer que la perfection est le point mathématique ou indivisible, & qu'il comprend en lui toutes les propriétés essentielles & tous les attributs louables, qui ne peuvent se trouver dans la matière seule, qui est toujours imparfaite. C'est cette imperfection de la matière qui est cause que nous nous sommes formés une espèce de perfection d'après nos idées ; c'est-à-dire, lorsque nous ne pouvons pas appercevoir l'imperfection d'une chose ; & c'est à cette apparence de la perfection que nous donnons le nom de *Beauté.* Cette Beauté, comme je l'ai dit, se trouve dans chaque chose en particulier, ainsi que dans toutes prises collectivement, & c'est elle qui fait la perfection de la matière ; mais entre cette perfection & la perfection divine, il y a la même différence qu'entre les deux points. L'on peut donc appeller la Beauté une perfection visible, de même qu'on donne au point le nom de point visible. Or, comme dans le point sensible se trouve réellement le point invisible ou mathématique, la perfection se

trouve de même, quoique d'une manière invisible, dans la Beauté. L'œil ne peut appercevoir aucune de ces perfections invisibles; mais l'ame les sent, parce que l'une & l'autre (savoir l'ame & la perfection), ont été produites par la sagesse infinie, qui est l'origine & la source de toute perfection.

Platon * appelle le sentiment de la Beauté une réminiscence de la suprême perfection; & c'est à cette cause qu'il attribue l'émotion ravissante qu'elle fait naître. Peut-être réverois-je aussi heureusement que lui, en disant que notre ame est émue par la Beauté, à cause qu'elle jouit par sa vue d'une félicité momentanée, qu'elle espère goûter éternellement dans le sein de Dieu, mais qu'elle perd bientôt dans la contemplation des choses matérielles.

ARTICLE II.

Cause de la Beauté des objets visibles.

Rien n'est visible sans la matière; tout objet matériel doit avoir une forme; cette forme est la mesure de sa puissance, qui lui a été donnée par le Créateur; & cette

---

* *Plato, in Phædro III. p. 249. Edit. Steph.* Τοῦτο (καλὸν) δὲ ἐστὶν ἀνάμνησις ἐκείνων ἅ ποτ' εἶδεν ἡμῶν ψυχὴ, συμπορευθεῖσα Θεῷ, καὶ ὑπεριδοῦσα, ἃ νῦν εἶναι φαμεν, καὶ ἀνακύψασα εἰς τὸ ὌΝΤΩΣ ὌΝ.

puissance est la cause de sa forme. Dans les premières formes de la nature il n'y a aucune Beauté; car elles ne sont pas encore distinctes pour nous; elles existent réellement, mais on ne peut s'en former aucune idée. De ces premières formes, la cause suprême en a fait d'autres qui sont visibles; & c'est cette visibilité qui produit les couleurs. Ces couleurs sont différentes suivant la forme; c'est-à-dire, que suivant la forme, les rayons du soleil produisent des effets différents. Si ces premières petites formes visibles sont régulières & uniformes, on les appelle *pures*; car le rayon de lumière ne produit alors qu'un seul effet, & de cet effet résulte la Beauté. Que cela est ainsi, c'est-à-dire, que ces couleurs proviennent de l'aspect d'une matière uniforme ou régulière, c'est ce qui est prouvé par le prisme. Il est certain aussi que l'uniformité produit la Beauté, puisque le plus beau rouge dégrade le plus beau jaune, de même que le bleu altère le rouge, &c.; & que si l'on mêle ensemble le bleu, le rouge & le jaune, ces trois couleurs seront totalement dégradées & sans force. Lorsque nous voyons donc que la nature a coloré si diversement la matière, on doit l'attribuer à la différence de ses moindres formes ou particules, & à leurs divers mélanges. De ces petites formes la nature en a fait de plus grandes, qu'on ne juge plus belles ou laides d'après leurs couleurs, mais d'après leurs formes. L'accord de ces petites formes avec leur cause & leur harmonie entr'elles, est aussi le principe de ce qui les fait trouver belles. C'est pourquoi de toutes les formes la ronde est la plus parfaite; car elle n'a qu'une cause, qui est l'extention de son propre point

central. Et celles qui dans leurs formes ont différentes causes, sont en proportion moins parfaites ; cependant elles ont toujours quelque Beauté, parce que celles qui n'ont point une intime connection entre elles sont susceptibles néanmoins de diverses significations ; de même que dans la nature on voit plusieurs objets, qui par eux-mêmes n'ont aucune Beauté, en acquièrent par le rapport qu'une partie a avec une autre partie. Or, comme toute la nature a été créée pour nous émouvoir, & que pour cela il doit y avoir des parties actives, & d'autres purement passives, il est nécessaire aussi qu'il y ait différens degrés de perfection ; car la partie passive doit nécessairement être moins parfaite que la partie active. Ces parties imparfaites ne doivent pas pour cela être moins estimées, lorsqu'elles concourent à la même cause ; & elles ont aussi dans leur moindre degré de perfection une espèce de Beauté qui leur devient propre, lorsqu'elles sont ce qu'elles doivent être pour remplir leur destination. La Beauté se trouve donc dans tout ce qui existe, car la nature n'a rien fait d'inutile ; & comme je l'ai dit, chaque chose a sa Beauté, lorsque cette chose est parfaite suivant l'idée sous laquelle elle tombe. L'idée que nous nous en formons est produite par la connoissance que nous avons des objets ; & cette connoissance vient de notre ame. La Beauté se trouve donc dans tous les objets, lorsque la matière est une avec sa destination. Il est d'ailleurs naturel qu'il y ait des parties parfaites & d'autresi mparfaites, puisqu'on doit se représenter toute la nature comme une république où chaque individu

tient sa place, quoique les uns soient d'une condition plus élevée que les autres.

Il est nécessaire d'observer ici que les parties les plus parfaites en Beauté renferment souvent moins d'utilité que celles qui sont moins belles; car ces dernières peuvent produire plusieurs effets & sont propres à plus d'une opération; tandis que les plus parfaites ne peuvent produire qu'un seul effet & ne sont propres qu'à une seule chose. Ceci a lieu pour toutes les couleurs & pour toutes les formes. Il n'y a que trois couleurs parfaites, qui sont le jaune, le rouge & le bleu; & ces trois couleurs n'ont qu'une seule manière d'être parfaites, c'est lorsqu'elles sont également distinctes de toutes les autres couleurs. Mais les couleurs composées ou rompues, telles que l'orangé, le violet, le verd, peuvent être de différentes espèces; c'est-à-dire, qu'elles peuvent tenir plus ou moins d'une couleur ou d'une autre; & les moindres, formées du mélange de trois couleurs, peuvent être variées à l'infini, jusqu'à ce qu'il ne reste plus en elles de partie primitive & dominante; & alors elles sont pour nous comme une chose inanimée & sans expression. Il en est de même des formes visibles: la forme ronde, qui est la seule parfaite, de même que les formes équilatérales, ne peuvent être que d'une seule manière; mais celles qui ont des angles inégaux, sont susceptibles de différentes significations, & présentent à l'esprit différentes idées; de sorte qu'elles sont aussi utiles que les plus parfaites. On en a dit la raison; c'est qu'elles peuvent exprimer toutes sortes d'idées, jusqu'à ce que, par

la multiplicité de leurs faces, elles deviennent entièrement indécises & insignificatives. Que le sentiment de la Beauté d'une chose naît de son analogie avec l'idée que nous en avons, paroît clairement par les choses qui sont diamétralement opposées entr'elles, & qu'on regarde néanmoins comme belles. Nous appellons, par exemple, belle une espèce de pierre, lorsque cette pierre est parfaitement d'une seule couleur pure; & nous donnons de même le nom de belle à une autre pierre qui a différentes couleurs ou veines. S'il n'y avoit qu'une seule espèce de perfection, cause de la Beauté, nous devrions regarder l'une de ces pierres comme belle, & l'autre comme laide; pendant que nous estimons l'une & l'autre également belle dans leur espèce, à cause de l'idée que nous nous en formons. Voilà pourquoi nous donnons le nom de laide à la pierre que nous croyons devoir être d'une seule couleur, lorsqu'elle se trouve avoir la moindre tache, & que nous n'estimons pas l'autre lorsqu'elle n'est que d'une seule couleur; car l'une & l'autre sont pour lors imparfaites, suivant l'idée que nous y attachons. Il en est de même de toutes les choses créées. Un enfant seroit laid s'il avoit les traits d'un homme fait; à son tour l'homme est pour nous un objet désagréable, lorsqu'il a la figure de la femme; de même que la conformation de l'homme nous révolteroit dans celle-ci.

Ces réflexions suffisent pour nous faire connoître la principale cause de la Beauté. Je dis donc que la Beauté est le résultat de l'analogie de la matière avec notre perception. Nos idées viennent de la connoissance que nous avons de la destination des choses; nous devons cette

connoiſſance à l'expérience & à l'examen de l'effet général des choſes : l'effet général vient de la deſtination que le Créateur a aſſigné à chaque choſe ; cette deſtination a pour principe la diviſion graduelle de la perfection de la nature, & le tout a pour cauſe la ſageſſe infinie de Dieu.

ARTICLE III.

Des effets de la Beauté.

LA Beauté conſiſte dans la perfection de la matière, ſuivant l'idée que nous en avons. Comme Dieu ſeul eſt doué de la perfection, la Beauté eſt un attribut de la Divinité. Plus il y a de Beauté dans une choſe, plus elle ſuppoſe d'intelligence : la Beauté étant l'ame de la matière. Comme l'ame de l'homme eſt la cauſe de ſon exiſtence, de même la Beauté eſt, pour ainſi dire, l'ame des formes, & ce qui n'a aucune Beauté eſt comme mort pour nous. La Beauté a une force qui ravit & qui enchante ; & comme elle eſt intellectuelle, elle émeut l'ame de l'homme, augmente en même tems ſa puiſſance, & lui fait oublier qu'elle eſt renfermée dans un eſpace très-borné : voilà d'où naît l'attrait de la Beauté. Lorſque nos yeux apperçoivent quelque choſe de beau, l'ame qui en eſt frappée, deſire de devenir une avec cette choſe : c'eſt ce qui fait que l'homme cherche toujours à s'approcher de ce qui eſt beau. La Beauté élève notre ame au-deſſus de l'humanité ; elle la pénètre en tout ſens ; de ſorte que ſi

si cet enthousiasme dure quelque tems, il dégénère facilement en une espèce de mélancolie, lorsque l'ame s'apperçoit qu'elle est trompée par une fausse apparence de la perfection. Voilà pourquoi la nature a produit une infinité de dégrés de Beauté, afin de tenir, par cette variété, notre esprit dans une émotion égale & continuelle. La Beauté touche tous les hommes, parce qu'elle a une puissance analogue à notre ame qui se tourne vers elle, qui la cherche par-tout, & qui ne tarde pas à la trouver; car elle est la lumière de toute la matière, & l'image de la Divinité même.

ARTICLE IV.

La Beauté parfaite pourroit se rencontrer dans la nature; mais elle ne s'y trouve pas.

QUOIQUE la Beauté parfaite ne se trouve pas dans la nature, il ne faut pas en conclure qu'elle ne pourroit pas s'y rencontrer, & qu'il faut s'écarter des loix de la vérité pour imiter la Beauté. La nature a fait toutes les choses de manière qu'elles peuvent être parfaites, relativement à leur destination. Cependant comme la perfection participe toujours de la nature divine, qui est la souveraine perfection, il y a peu de choses qui soient parfaites, tandis que l'imperfection est fort grande; car la perfection est ce qui a une cause parfaitement déterminée. Comme chaque figure n'a qu'un seul point central, de même la nature n'a mis dans chaque espèce qu'un seul point central où se

trouve toute la perfection de la circonférence. Le centre est un point, & la forme entière a une infinité d'autres points qui sont imparfaits relativement à ce point central. Ainsi que parmi toutes les pierres, il n'y en a qu'une seule espèce de parfaite, qui est le diamant, & que l'or est l'unique métal parfait; de même parmi les êtres animés, l'homme seul est doué de la perfection. Il se trouve aussi dans chaque sexe une grande variété; mais la perfection est rare. Comme l'homme n'existe pas par lui-même, mais qu'il doit son être au concours de différentes causes étrangères, il est, pour ainsi dire, impossible qu'il soit parfaitement beau. Il n'y a point d'homme dont quelque passion n'ait dérangé, en totalité ou en partie, la santé; il n'y en a point chez qui quelque goût particulier ne domine sur ses autres goûts. Ces différentes passions & ces goûts particuliers agissent toujours avec plus de puissance sur quelque partie du corps de l'homme. Il en est de même des femmes: leurs passions & leurs fantaisies dérangent ou altèrent leur santé; ce qui influe sur l'enfant, qui par conséquent n'a pas toujours la force d'accomplir librement la conformation de ses membres; au lieu que si l'ame de l'homme pouvoit opérer sans gêne son développement, il en résulteroit nécessairement la perfection *. Voilà pourquoi aussi la

* Ces idées & plusieurs autres répandues dans cet ouvrage, nous prouvent que M. Mengs se livre ici à ce mélange de la doctrine de Platon & de celle de Leibnitz, que son ami Winckelmann lui avoit inculquée sur la métaphysique de l'art. La puissance de l'ame

Beauté sert à exprimer la force de l'ame, & nous donne une idée avantageuse de l'homme qui en est doué; mais comme l'ame se trouve souvent à la gêne, il naît peu de belles personnes. Aussi voit-on que les différens peuples de la terre ont des passions différentes, & sont distingués par des traits particuliers qui les caractérisent. On sera convaincu que la Beauté parfaite pourroit se trouver dans l'homme, si l'on considère que chaque individu a quelques belles parties, & que ce sont les plus belles parties qui portent le plus grand caractère d'utilité, & qui répondent le mieux à la cause de leur conformation. L'homme pourroit donc être doué de la Beauté, si divers accidens ne contrarioient pas le développement de son corps. Je parle ici de l'homme, parce qu'il est la partie de la nature dans laquelle la Beauté brille avec le plus d'éclat.

---

qui sert à développer le corps, sans savoir comment, & les natures plastiques que quelques écrivains ont fait renaître de nos jours, sont sans doute des idées qu'on ne se seroit pas attendu à voir s'établir dans ce siècle. Ces idées ont néanmoins trouvé des défenseurs; ce qui a fait dire à l'auteur de l'éloge du célèbre Hartzoeker, proposé par l'académie des sciences de Paris : *Qu'il n'y a point d'idée de l'ancienne philosophie qui soit assez proscrite, pour ne pas pouvoir espérer de la voir rétablir par la philosophie moderne.*

ARTICLE V.

L'Art peut surpasser la nature en Beauté.

On dit que la peinture est une imitation de la nature, comme si par ce mot *imitation* on vouloit faire entendre que cet art est moins parfait que la nature ; ce qui cependant n'est vrai que dans un certain sens. La nature offre des parties qu'il est impossible à l'art d'imiter ; du moins trouve-t-on que l'art y est bien imparfait, lorsqu'on le compare avec la nature : telle est, par exemple, la partie du clair-obscur. D'un autre côté ; l'art a une partie dans laquelle il est plus puissant, & surpasse même la nature : c'est la Beauté. La nature, dans ses productions, est sujette à plusieurs accidens ; mais l'art opère librement, parce qu'il n'a pour instrumens que des matières passives, & qui n'offrent aucune résistance. L'art peut choisir dans le spectacle entier de la nature ce qu'elle offre de plus parfait, & rassembler différentes parties de plusieurs endroits, & la Beauté de plusieurs individus ; tandis que la nature ne peut prendre la matière pour la formation de l'homme que de la mère même : étant d'ailleurs soumise à plusieurs accidens. L'homme peut donc être représenté par la peinture plus beau qu'il ne l'est en effet dans la nature. Où trouvera-t-on, par exemple, réuni à la fois dans un même homme la grandeur d'ame, les belles proportions du corps, avec la souplesse & l'agilité des membres ? Il n'y a même aucun individu qui

jouisse d'une santé parfaite, laquelle est altérée sans cesse par les besoins & les travaux renaissans de la société. Tout cela peut néanmoins être exprimé facilement par la peinture, en marquant la régularité dans les contours, la grandiosité dans les formes, la grace dans l'attitude, la beauté dans les membres, la force dans la poitrine, l'agilité dans les jambes, la vigueur dans les épaules & dans les bras, la franchise sur le front & dans les sourcils, l'esprit entre les yeux, la santé sur les joues, & l'affabilité sur les lèvres. Si de cette manière on donne de l'expression & de la force à toutes les parties, tant grandes que petites, de l'homme & de la femme; & si l'on varie ces expressions, suivant les différentes circonstances dans lesquelles l'homme peut se trouver, l'artiste verra que l'art peut surpasser la nature; car de même que le miel ne se trouve pas dans une seule fleur particulière, mais que chaque fleur en contient une partie, dont l'abeille compose son trésor en le rassemblant; de même l'artiste peut choisir ce qu'il y a de meilleur dans la nature, & par ce moyen répandre la plus grande grace & la plus grande expression sur les ouvrages de l'art. Qu'il est possible d'embellir par le choix les productions de la nature, peut se voir par les deux arts les plus enchanteurs qu'il y ait: la poésie & la musique. La musique n'est qu'un composé de tous les différens tons qui se trouvent dans la nature, dispofés dans un ordre méthodique, qui, par le choix, devient une cause, & reçoit alors un esprit propre à toucher l'ame; & c'est cet esprit qu'on appelle harmonie. De même la poésie n'est que le langage ordinaire de l'homme, réduit en périodes mesurées & caden-

cées ; premièrement des mots, ensuite des phrases ; & c'est par le choix des syllabes sonores & bien assorties, qu'on est parvenu à la prosodie, qui est une espèce d'harmonie. Comme la musique & la poésie font un effet plus puissant que les différens tons ou que les mots dont elles sont composées, lorsqu'ils se trouvent isolés ou rassemblés sans choix ; il en est de même de la peinture qui, en gardant un certain ordre, & en rejetant ce qui est inutile & sans effet, devient un art, & acquiert, ainsi que ses deux sœurs, une plus grande énergie.

Que l'artiste cependant ne pense pas que l'art est parvenu à son plus haut degré de perfection, & qu'on ne peut pas aller plus loin : cette idée est fausse & ne pourroit que lui nuire. Jusqu'à présent aucun des modernes n'a pris la route de la perfection que les anciens Grecs ont tracée ; car depuis la renaissance des arts, on n'a eu pour but que le vrai & le gracieux ; & quand même il seroit certain qu'ils eussent porté les parties qu'ils possèdoient au plus haut degré, il reste encore à ceux qui cherchent la perfection, à réunir ces différentes parties ensemble. Il ne faut donc pas que les artistes se découragent, parce qu'ils ont été dévancés par de grands maîtres ; ils doivent, au contraire, s'enflammer davantage, par l'idée de leur grandeur, pour lutter avec eux ; & quand même ils ne pourroient que marcher sur leurs traces, il leur sera glorieux encore d'être vaincus en les imitant ; car quiconque cherche à atteindre le sublime de l'art, paroîtra grand dans ses moindres parties même. Ainsi qu'on juge qu'un homme, à qui l'on voit prendre le chemin d'une ville, y arrivera, s'il continue sa route ;

on peut dire de même d'un artifte qui s'élance dans la carrière de la perfection, qu'avec le tems il y parviendra certainement, s'il s'y exerce avec application & conftance. Oui, je le répète, de tous les peintres dont nous avons les ouvrages, aucun n'a cherché la route de la haute perfection. Les Italiens, qui furent les plus grands artiftes, en ont toujours été détournés par la vanité, l'indigence ou l'appât du gain. Je crois même que l'art ne parviendra jamais plus à ce degré de perfection & de Beauté auquel les anciens Grecs l'avoient porté, à moins qu'il ne fe forme une nouvelle Athènes : puiffe-t-elle un jour exifter parmi mes compatriotes * !

Voilà ce que j'avois à dire de la Beauté, favoir que, comme la perfection eft purement idéale & non pas individuelle, la Beauté eft la perfection figurée & vifible de la matière. La perfection de la matière confifte dans fon analogie avec nos idées; & nos idées font fondées fur la connoiffance de la deftination des chofes. Une chofe eft parfaite lorfqu'elle n'offre qu'une idée, & qu'elle eft exactement une avec cette même idée. Les perfections peuvent être regardées comme les agens de la nature, dont les plus parfaits font ceux qui dans leur efpèce rempliffent le mieux leur deftination. C'eft pourquoi ce qui eft laid eft en quelque forte beau, à caufe de l'utilité qui en réfulte à la place qu'il occupe. Mais ce qui n'a qu'une feule caufe par laquelle il a une parfaite iden-

---

* Ce paffage a été tronqué dans l'édition Italienne de M. d'Azara ; on fent affez pourquoi.

tité avec la matière, est d'une plus grande perfection que ce qui a plusieurs causes. Ce qui tient à l'idéal est plus parfait que ce qui tient à la matière. L'idéal peut communiquer de sa perfection à la matière, & la matière est susceptible de la recevoir. L'artiste qui veut produire quelque chose de beau, doit chercher à s'élever par degré au-dessus de la matière, ne rien faire sans cause & ne rien souffrir d'inanimé ni d'inutile; car cela dégrade tout. Son génie doit chercher à donner par le choix la perfection à la matière. Le génie est l'esprit du peintre, & l'esprit doit commander à la matière. Son plus grand soin doit être de déterminer les motifs de ce qu'il fait, & de n'avoir dans tout son ouvrage qu'un seul objet principal, afin qu'il n'y ait qu'une seule cause de perfection; & cette cause doit se répandre jusques sur la moindre partie de la matière. Il doit choisir ce que la nature offre de plus convenable & de plus parfait, pour rendre ses idées sensibles aux spectateurs. Comme la perfection se trouve par gradation dans la nature, l'artiste doit de même donner à chaque chose des expressions différentes, qui toutes cependant doivent concourir à l'expression principale. Par ce moyen le spectateur reconnoîtra l'idée de chaque chose en particulier, & dans toutes ensemble l'idée ou la cause du tout; & il regardera comme parfait un ouvrage où la qualité de la matière de chaque chose sera rendue conformément à son idée. Alors il sentira la Beauté de l'ouvrage, qui résulte du concours de toutes les parties, & son ame en sera touchée. Car comme chaque partie qu'une telle production présente, a une cause & un esprit, l'ensemble en sera de même plein d'esprit,

d'eſprit, & par ce moyen aura atteint le plus haut degré de perfection dont la matière eſt ſuſceptible.

Comme l'Etre ſuprême a doué chaque choſe d'une perfection qui rend à nos yeux la nature ſi admirable & ſi digne de ſon Créateur ; l'artiſte doit de même, par chaque trait & par chaque coup de pinceau, imprimer à ſon travail une trace de ſon génie, afin que ſon ouvrage puiſſe dans tous les tems être regardé comme la production d'un homme éclairé.



SECONDE SECTION.

DU GOUT.

ARTICLE PREMIER.

Origine de ce mot dans l'Art.

TOUTES les productions de l'homme sont imparfaites; & quand nous disons qu'une chose est parfaite, ce n'est que parce que nous n'en connoissons pas les défauts : toutes les perfections de l'homme & des ouvrages de l'homme ne sont qu'une similitude de la véritable perfection ; c'est pourquoi on se sert du mot *Goût* dans la peinture, pour signifier qu'un ouvrage peut avoir le Goût de la perfection, sans être lui-même parfait. C'est dans ce sens qu'on peut dire que dans la peinture le Goût ressemble en quelque sorte au Goût physique; c'est-à-dire, que de même que celui-ci agit sur le palais & sur la langue, l'autre agit sur les yeux & sur l'esprit. Dans les deux Goûts il y a plusieurs degrés différens, compris sous une seule dénomination générique; car comme plusieurs choses sont amères, douces ou aigres, sans que cette douceur ou cette amertume soit dans toutes au même degré; il en est de même du Goût dans la peinture, tant pour le grand que pour le gracieux & pour l'expressif, dont chaque genre a ses différens degrés.

ARTICLE II.

Définition du Goût.

MAIS comme rien ne peut plaire à l'homme que ce qui l'émeut, aucun aliment ne peut le flatter s'il n'y trouve un Goût dominant ; de même dans la peinture chaque objet qui se présente à l'œil, doit, pour lui être agréable, causer une émotion dans les nerfs optiques.

C'est cette opération qu'on appelle le Goût, qu'on peut regarder comme une espèce de style ou de manière, qui est différent dans chaque homme. Cependant il y a cette distinction à faire entre le Goût & la manière, que celle-ci peut être bonne ou mauvaise, & qu'on en juge suivant sa perfection; tandis que le Goût peut être réveillé par une moindre perfection. Comme on appelle un mets doux ou amer, quoiqu'il ait peu de l'une ou de l'autre de ces qualités, de même aussi un tableau peut être de bon Goût, sans cependant être parfait. Le Goût dans la peinture peut, comme le Goût physique, devenir bon ou mauvais, car l'œil contracte, ainsi que la langue, des Goûts particuliers & vicieux. Des boissons fortes, des mets trop relevés usent le palais, au lieu que des alimens délicats & légers en conservent la finesse. Il en est de même en fait de peinture ; l'exagération & la caricature gâtent le Goût de l'art; mais le beau & le simple accoutument l'œil à des sensations délicates. Le Goût que quelques hommes ont pour ce qui est outré,

vient de ce que leurs facultés intellectuelles & visuelles sont grossières ; mais ceux qui aiment ce qui est trop froid, ont en général le sentiment trop délicat : & cette différence dans la manière de voir se trouve aussi bien parmi les artistes que parmi les amateurs.

ARTICLE III.

Usage & Règles du bon Goût.

LE meilleur Goût qui puisse naître de l'étude de la nature, c'est le Goût moyen ; car il plaît à tous les hommes en général. Le Goût est ce qui détermine le choix du peintre ; & c'est par le choix qu'il fait qu'on connoît si son Goût est bon ou mauvais. Le bon Goût est celui qui est également éloigné de tous les défauts ; & le mauvais se trouve dans tous les extrêmes.

Les ouvrages de l'art qu'on appelle communément de bon Goût, sont ceux où les objets principaux sont distincts & bien exprimés, ou ceux qui sont exécutés d'une manière si facile & si légère, que le travail s'y trouve caché : l'une & l'autre espèce nous plaisent également, & nous donnent une haute idée de l'artiste qui les a faits, parce qu'on croit qu'il n'a rien ignoré en faisant ainsi le choix des objets principaux, ou qu'il a su beaucoup pour exécuter ses ouvrages avec tant de facilité.

Le grand Goût consiste à choisir les grandes & principales parties de l'homme & de toute la nature, & à

rejeter ou à cacher celles qui sont foibles & subordonnées, lorsqu'elles ne sont pas absolument nécessaires.

Le Goût médiocre est celui où les grandes & les moindres parties sont également traitées ; de sorte que le tout est foible & presque sans Goût.

Le Goût mesquin s'occupe de toutes les petites parties ; ce qui rend l'ouvrage petit & froid.

On donne le nom de bon Goût à ce qui exprime ce que la nature offre de plus beau. Il est au-dessus du Goût médiocre, & sublime à côté du mauvais Goût, qui ne prend dans la nature que ce qu'elle a de mesquin & de commun. La même comparaison peut se faire pour le gracieux, l'expressif, ainsi que pour tous les autres genres.

Le Goût est ce qui détermine l'artiste à faire choix d'un objet principal, & à prendre ou à rejeter ce qui peut y avoir un rapport, bon ou mauvais : voilà pourquoi lorsque dans un tableau tout est exécuté d'une même manière, on dit que l'artiste a tout-à-fait manqué de Goût, parce qu'il n'offre rien de pittoresque ni de distinct, & que par conséquent l'ouvrage est sans effet & sans expression. Le choix du peintre décide du style de l'ouvrage : c'est ce qu'il faut appliquer au coloris, au clair-obscur, au jet des draperies, & aux autres parties de la peinture ; de sorte que lorsqu'il fait choisir le plus beau & le plus grand dans chacune de ces parties, il produit immanquablement des ouvrages du plus grand Goût. Le beau est ce qui rend toutes les qualités gracieuses d'une chose, & le mauvais ce qui n'en montre que les parties désagréables. Il faut donc étudier chaque chose pour voir ce qu'on voudroit y trouver, pour ensuite choisir les parties qui répondent le mieux

aux objets qu'on veut repréſenter ; & c'eſt de cette manière qu'on produira des choſes véritablement belles. Qu'on examine, d'un autre côté, ce qui eſt mauvais dans un objet, & qu'on voudroit qui n'y fût point ; c'eſt ce qu'il faut rejeter, car cela ſeroit déſagréable.

C'eſt en examinant ainſi les qualités des choſes qu'on trouvera l'expreſſion : rien ne peut être expreſſif s'il n'eſt point rendu avec les qualités qui le caractériſent naturellement. Le bon eſt en général ce qui eſt utile, & ce qui flatte agréablement nos ſens ; & le mauvais eſt dans chaque choſe la partie qui bleſſe nos yeux & qui révolte notre jugement, en cauſant une ſenſation déſagréable. Notre eſprit eſt choqué de tout ce qui n'eſt pas d'accord avec ſa cauſe & avec ſa deſtination ; comme lorſqu'un objet eſt contraire à ſa deſtination, ou quand nous ne pouvons pas trouver la cauſe de ſon exiſtence, ou que nous ne ſavons pas enfin pourquoi il a telle ou telle forme. Tout ce qui affecte trop fortement les nerfs optiques offenſe la vue ; ce qui fait que quelques couleurs, & les jours, & les ombres trop tranchans fatiguent l'ame. Les hachures trop fortes, de même que les couleurs trop vives & trop contraſtées nous ſont déſagréables, par la raiſon qu'elles font paſſer trop ſubitement nos yeux d'une ſenſation à une autre, & cauſent par-là une tenſion violente des nerfs qui bleſſe nos yeux. Voilà pourquoi auſſi l'harmonie nous eſt ſi agréable, parce qu'elle tient un milieu entre les extrêmes. Comme l'art de la peinture eſt très-difficile, il n'y a point encore eu d'artiſte dont le Goût ait été également parfait dans toutes les parties. S'il a bien choiſi dans l'une, il aura fort mal réuſſi dans une autre, & dans

quelques-unes même il n'aura mis aucun choix. C'est par où l'on distingue le Goût des plus grands maîtres même, comme nous le verrons dans la suite.

ARTICLE IV.

Influence du bon Goût sur l'Imitation.

L'IMITATION est la première partie de la peinture, & par conséquent la plus nécessaire, mais non pas la plus belle. Ce qui est le plus utile n'est pas toujours ce qui flatte davantage la vue. Le besoin prouve l'indigence, de même que le superflu marque l'abondance. Or, comme la peinture est, en général, plus un objet de luxe que de besoin, & qu'on regarde une chose comme bonne ou mauvaise d'après sa première cause, on doit préférer en peinture l'agréable à l'utile. Voilà pourquoi ce qui approche de l'idéal est regardé comme plus parfait que ce qui se borne à une imitation purement individuelle; mais comme l'art est formé de ces deux parties, le plus plus grand maître est sans contredit celui qui possède à la fois l'une & l'autre. Voici l'analogie qu'il y a entre ces deux parties, & la manière dont elles peuvent être réunies : l'idéal, qui est la première cause du Goût, est comme l'ame, & l'imitation peut être comparée au corps. Cette ame ou cette cause doit choisir dans le spectacle entier de la nature les parties qui sont les plus belles, suivant le concept que l'esprit s'en forme, sans néan-

moins produire des choſes nouvelles & non-poſſibles; car l'art ſeroit alors dégradé, puiſqu'il perdroit, pour ainſi dire, ſon corps, & que ſes beautés deviendroient inintelligibles pour le ſpectateur. Je dis donc que par l'idéal j'entends l'art de choiſir dans la nature ce qu'elle offre de plus beau, & non l'invention de choſes nouvelles. Si un tableau eſt compoſé des plus belles parties qu'offre la nature, mais de ſorte néanmoins que chaque partie paroiſſe naturelle & vraie, le bon Goût ſe trouvera dans tout l'ouvrage, ſans qu'on ait négligé la partie de l'imitation.

Il nous reſte ici une autre obſervation à faire, ſavoir qu'il y a une grande différence entre le Goût du peintre & ce qu'on appelle communément *Manière*. Le Goût conſiſte dans le choix, mais la manière eſt une eſpèce de fiction ou d'impoſture; il y en a de deux ſortes: l'une qui conſiſte à omettre pluſieurs parties, & l'autre à inventer des choſes nouvelles. On trouve des exemples de l'une & de l'autre; ſavoir, des artiſtes qui, en cherchant le grand Goût, ont omis tant de parties, qu'ils ont dénaturé l'eſſentiel de la choſe même; & ceux qui, en voulant corriger & embellir les objets, ont fait les grandes parties beaucoup plus grandes, & les petites beaucoup plus petites; de ſorte qu'ils ont paſſé les bornes de la nature, tant dans les formes, que dans les jours & les ombres, & les autres parties de l'art. Le bon Goût qui approche le plus de la perfection, conſiſte à choiſir dans la nature le meilleur & le plus utile, & à rejeter le gratuit & le ſuperflu, en ne conſervant que l'eſſentiel de chaque choſe. De cette manière, tout ce qu'on

qu'on produira fera vrai & de bon Goût ; puisqu'on n'aura fait que rendre la nature plus belle, sans la changer ou l'altérer.

ARTICLE V.

Histoire du Goût.

COMME aucune production de l'homme n'est parfaite, & que Dieu ne lui a laissé que la faculté de choisir ; que par conséquent tout le mérite de ses actions consiste dans le choix, on doit regarder comme le plus grand artiste celui qui posséde la connoissance la plus approfondie de la valeur de chaque chose ; connoissance qui lui sert à distinguer ce qui est parfait de ce qui n'est que médiocre, & qui le met à même de commencer par la partie la plus essentielle pour y fixer tout son esprit, & pour chercher à l'exécuter comme la plus digne de son attention. C'est donc ce choix, plus ou moins bon, qui caractérise le mérite de tous les artistes, depuis le tems des anciens Grecs jusqu'à nos jours. Les plus grands maîtres sont ceux qui ont le mieux connu ce que la nature offre de meilleur & qui s'y sont entièrement appliqués. Ceux d'un ordre moyen ne se sont de même attachés qu'aux choses médiocres, & ont pensé que c'étoit en elles que consistoit la perfection de l'art. Les petits génies n'ont été frappés que des petites choses, & se sont imaginés que c'étoient ces détails qui constituoient

l'art. Enfin, la folie des hommes les a conduits du petit à l'inutile, de l'inutile au mauvais, du mauvais au fantastique ou chimérique. Parmi les anciens, ce sont les Grecs qui les premiers ont connu le Goût (Je ne parle point ici des premiers inventeurs de l'art, mais de ceux qui l'ont porté au plus haut degré de perfection & de bon Goût.) Ils se rappelloient sans cesse que les arts avoient été faits pour l'homme; que l'homme cherche à rapporter tout à lui-même; que par conséquent la figure humaine devoit être leur premier modèle. Ils s'appliquèrent donc principalement à cette partie de la nature. Et comme l'homme est lui-même un objet plus noble que ses vêtemens, ils le représentèrent presque toujours nud, excepté les femmes, que la décence exige qu'on vêtisse. Reconnoissant donc que l'homme est le chef-d'œuvre de la nature, à cause de la belle harmonie de sa construction & de la belle proportion de ses membres, ils s'appliquèrent sur-tout à étudier ces parties. Ils s'apperçurent aussi que la force de l'homme résulte de deux mouvemens principaux; savoir, celui de replier ses membres vers le corps, leur centre commun de gravité; & celui de les écarter de nouveau de ce centre en les étendant; ce qui les engagea à étudier l'anatomie, & leur donna la première idée de la signification & de l'expression. Leurs mœurs & leurs usages leur furent en cela d'un grand secours : en voyant les luteurs dans l'arêne, ils furent naturellement conduits à y penser; & en y réfléchissant ils reconnurent la cause de ce qu'ils voyoient. Enfin, ils s'élevèrent par l'imagination jusqu'à la Divinité, & cherchèrent dans l'homme les parties qui s'ac-

cordoient le mieux avec les idées qu'ils s'étoient formées de leurs dieux; & c'est par cette route qu'ils parvinrent à faire un choix. Ils s'étudièrent à écarter de la nature divine toutes les parties qui marquent la foiblesse de l'humanité. Ils formèrent, à la vérité, leurs dieux d'après l'image de l'homme, parce que c'étoit la figure la plus noble & la plus parfaite qu'ils connussent; mais ils cherchèrent à les exempter des foiblesses & des besoins de l'humanité; & c'est ainsi qu'ils parvinrent à la Beauté. Ensuite ils découvrirent par degrés un être mitoyen entre la nature divine & la nature de l'homme; & c'est en réunissant ces deux parties qu'ils imaginèrent la figure de leurs héros. L'art atteignit alors à son plus haut degré de perfection; car par ces deux natures différentes, la divine & l'humaine, ils trouvèrent aussi dans les formes & dans les attitudes toutes les expressions caractèristiques du bon & du mauvais. D'après ces réflexions & ces combinaisons, ils parvinrent à connoître les accessoires, tels que les draperies, les animaux, &c. Ils n'estimèrent cependant chacune de ces parties que suivant sa valeur, aussi long-tems que l'art fut cultivé par de grands génies; mais lorsqu'il fut exercé par des ames étroites & vénales, & que ce ne furent plus les philosophes, mais les riches & les rois qui en furent les juges, ils introduisirent, peu-à-peu, les petites parties dont j'ai parlé plus haut; jusqu'à ce qu'enfin ils composèrent des chimères bisares dont l'existence est impossible: ce qui produisit les bambochades & le genre *grotesque*. Depuis ce tems l'art ne fut plus dirigé par le jugement, mais se trouva abandonné au hasard! Quand

il se trouvoit un homme puissant dont le Goût étoit bon, on voyoit aussi-tôt paroître des artistes qui cherchoient à imiter les Beautés des anciens. Cependant la Beauté, dans les ouvrages de l'art, ne fut plus dès-lors le produit du génie, mais des yeux. C'est de cette manière qu'ils imitèrent les anciens, sans connoître les causes qui les avoient déterminés. La différence qui en résulte dans les ouvrages, c'est que les choses que l'imitation seule produit sont toujours très-inégales en elles-mêmes; car tandis qu'une partie paroît faite par un grand maître, l'autre semble être l'ouvrage d'un ignorant. Le peintre doit donc chercher non-seulement à imiter les productions d'un autre artiste, mais encore les causes mêmes qui l'ont fait agir, en se pénétrant de ses principes. Lorsqu'il y a eu de suite quelques hommes puissans qui avoient le Goût bon, ainsi que cela est arrivé sous le règne de quelques empereurs Romains; on a vu alors un foible crépuscule éclairer les arts, mais qui a bientôt disparu. C'est ainsi que le talent & le Goût se sont élevés & sont tombés successivement plusieurs fois; & qu'ils ont enfin entièrement disparu, quand les artistes, faute d'encouragement, ont commencé à travailler par simple routine, comme si l'art eût été un métier. Alors la peinture fut généralement méprisée, & ce mépris l'empêcha de s'élever plus haut, jusqu'à ce qu'enfin elle tomba dans l'oubli, parce qu'étant uniquement le signe de l'abondance & du génie elle ne trouva pas, comme plusieurs autres arts, une ressource dans les besoins de l'homme. Je parle ici de ces tems où la guerre désoloit le globe & particulièrement l'Europe; de ces tems

malheureux qu'on peut regarder comme le sommeil du monde, qui ne s'est passé qu'en rêves funestes, & pendant lequel l'art fut entièrement négligé, ainsi que tout ce qui est louable. Quand l'ordre fut rétabli, les arts parurent sortir du néant. Au commencement, le peu de Grecs opprimés, échappés au glaive, qui n'avoient conservé quelque connoissance de la peinture que par l'usage des tableaux dans les églises Catholiques, emmenèrent cet art en Italie; mais il étoit si imparfait qu'à peine pouvoit-on y reconnoître la seule intention de représenter un objet; & leur état d'opprobre ne leur permit pas de le perfectionner.

Mais lorsque les Italiens, qui, dans ce tems là, étoient opulens & heureux, prirent du goût pour la peinture, cet art commença peu-à-peu à sortir des ténèbres, par les efforts de quelques artistes, & principalement par les talens de Giotto. Cependant comme le choix n'est que le résultat de la connoissance ou de la comparaison des choses, ceux qui précédèrent Raphaël, le Titien, & le Corrége, ne s'attachèrent qu'à la simple imitation; de sorte qu'il n'y eut alors aucun Goût: un tableau ressembloit, pour ainsi dire, à un cahos. Les uns tâchèrent d'imiter la nature sans y réussir; les autres parvinrent à imiter la nature, & voulurent essayer d'y faire un choix, mais cela leur fut de même impossible. Enfin, du tems des trois grandes lumières de la peinture, Raphaël, le Corrége & le Titien, cet art fut élevé par ces maîtres jusqu'au choix, ainsi que la sculpture l'a été par Michel-Ange; & c'est du choix que naquit le Goût. Mais comme cet art est une imitation de toute la nature, il est trop

vaſte pour que l'eſprit de l'homme puiſſe l'embraſſer tout entier, par conſéquent il reſtera toujours imparfait entre ſes mains. Le plus grand défaut des artiſtes qui précédèrent les trois grands maîtres que nous venons de nommer fut donc que celui-ci omettoit une partie, celui-là une autre, & que le choix du troiſième étoit toujours mauvais. Mais chacun de ces trois célèbres maîtres prit une partie différente à laquelle il s'appliqua particulièrement, & crut que l'art conſiſtoit dans cette partie. Raphaël s'attacha à l'expreſſion qu'il trouva dans la compoſition & dans le deſſin ; le Corrége préféra le gracieux, qu'il découvrit dans certaines formes, mais ſur-tout dans le clair-obſcur ; le goût du Titien lui fit préférer l'apparence de la vérité qu'il dut principalement à l'emploi des couleurs. Ainſi le plus grand de ces trois artiſtes fut celui qui poſſéda la partie la plus eſſentielle : or, comme ſans contredit l'expreſſion eſt la ſeule partie de la peinture qui ſoit utile, on ne peut pas diſputer le premier rang à Raphaël. Après quoi ſuit le gracieux, ainſi le Corrége eſt le ſecond ; & comme la vérité eſt plutôt un beſoin qu'un ornement, le Titien ne doit être regardé que comme le troiſième. Tous les trois néanmoins ont été de grands maîtres, parce que chacun a poſſédé une partie eſſentielle de l'art ; & tous les autres peintres qui ſont venus après eux n'ont eu que quelques parties de ce qu'ils ont poſſédé en entier ; c'eſt pourquoi le Goût de tous ces artiſtes doit être regardé comme inférieur à celui de ces trois maîtres.

Mais comme l'idéal eſt la partie la plus ſublime de l'art en général, on ne peut nier que les anciens Grecs

ont surpassé tous les modernes, parce que le choix de leur Goût renfermoit toute la perfection à laquelle l'homme peut atteindre. Si l'on veut savoir par quelle route ils sont parvenus à cette perfection, je crois qu'il faut en attribuer la cause à ce qu'ils ne se sont pas permis (pour me servir d'une comparaison) de cultiver un trop vaste champ, & que par ce moyen ils ont pu, avec le même degré d'intelligence des modernes, fouiller plus avant, & approcher davantage du centre de la perfection. Une autre cause de ce que cela a pu avoir lieu chez les anciens, & ne peut subsister chez nous, c'est celle dont j'ai déjà parlé plus haut; savoir, que chez eux, c'étoient les sages, & que chez nous ce sont les ignorans & les aveugles qui jugent de l'art; car un homme d'esprit n'examine & ne juge les productions de l'homme qu'avec les yeux de l'homme; au lieu que l'ignorant ne sait que blâmer, & se fait un plaisir de nuire. Comme les anciens cherchoient donc plus que nous la perfection, ils s'attachèrent particulièrement à une partie, en commençant par le plus nécessaire, & préférèrent de porter cette partie à la perfection, plutôt que d'entreprendre beaucoup & de ne rien produire de parfait; tandis que nous préférons au contraire de plaire aux ignorans, & méprisons les suffrages des gens instruits, qui semblent stériles pour nous; parce qu'une basse condescendance pour les amateurs, vaut aujourd'hui mieux que le génie & la vraie connoissance de l'art. Nous devons la perfection de l'art aux peuples qui préféroient le génie aux richesses, chez qui le philosophe étoit le premier citoyen, & qui mettoient l'artiste au rang des philosophes. C'est

dans de telles contrées, & parmi des hommes de cette trempe, que les arts parviennent au plus haut degré de perfection. Mais comme on ne trouve plus de ces contrées heureuses & de ces sages peuples, il est difficile de rendre aujourd'hui aux arts leur ancienne splendeur. Si cependant l'artiste veut, malgré ce défaut général, chercher encore à parvenir au bon Goût dans la peinture, je lui indiquerai la route qu'il doit suivre, & hors de laquelle il lui est, pour ainsi dire, impossible d'y atteindre.

ARTICLE VI.

Méthode que doit suivre l'artiste moderne pour parvenir au bon Goût.

Il y a deux routes différentes pour parvenir au bon Goût, si l'on y marche conduit par le jugement; mais l'une est plus pénible que l'autre. La plus difficile est celle qui consiste à faire un choix dans la nature même de ce qui est le plus utile & le plus beau; la seconde, qui est plus aisée, se borne à étudier les ouvrages où ce choix a déjà été fait.

C'est par la première route que les anciens ont atteint à la perfection, c'est-à-dire, à la Beauté & au bon Goût; la plupart des modernes qui ont suivi les trois grands maîtres que nous avons nommés, y sont parvenus par la seconde route. Mais ces trois artistes eux-mêmes l'ont trouvée, partie en suivant la première route, & partie par

par une méthode qui tient de l'une & de l'autre, c'eft-à-dire, par l'étude de la nature & par l'imitation. Il eft plus difficile de parvenir au bon Goût par la nature que par l'imitation, parce que la première route demande une efpèce d'efprit philofophique pour bien juger de ce qui dans la nature eft bon, meilleur ou parfait; tandis que cela eft plus facile en imitant les ouvrages de l'art; car l'on parvient plus aifément à connoître les productions de l'homme que celles de la nature. Il ne faut cependant pas abufer de cette méthode, mais étudier les chefs-d'œuvre des grands maîtres avec le même foin & dans le même efprit qu'ils ont étudié eux-mêmes la nature; fans quoi l'on ne pénétrera point au-delà de l'écorce, & l'on ne pourra difcerner les caufes de la Beauté de leurs ouvrages. Mais comme l'homme en naiffant eft très-foible, & qu'on doit lui préfenter une nourriture analogue à fes forces, jufqu'à ce que devenu robufte, il puiffe enfin fe nourrir d'alimens plus folides; le maître en doit agir de même en enfeignant l'art à fes élèves, dont l'efprit n'eft pas encore formé. Il ne commencera donc pas par leur préfenter les parties les plus difficiles & les plus fublimes de l'art; cela les rendroit ftupides ou vains; car l'élève fe flatte ordinairement de tout favoir, lorfqu'il a retenu les leçons de fon maître. L'élève doit d'abord fe nourrir du lait le plus pur de l'art, c'eft-à-dire qu'il doit étudier les ouvrages les plus parfaits des grands maîtres. En conféquence je commencerai par établir ce qu'on doit penfer des productions des plus célèbres artiftes, & fous quel point de vue il faut les confidérer.

Le premier foin du jeune artifte fera de ne prendre que les meilleurs modèles, en rejetant tout ce qui eft mauvais, qu'il fe gardera bien d'étudier, & plus encore d'imiter. Il ne doit s'attacher d'abord qu'à copier ce qui eft beau, fans chercher les caufes de la Beauté; par ce moyen il obtiendra la jufteffe de l'œil, qui eft une des principales parties de l'art. Lorfqu'il fera parvenu à cette jufteffe, il commencera à réfléchir avec attention fur les ouvrages des plus grands maîtres, & à chercher les raifons qui les ont déterminés : ce qu'il pourra faire de cette manière.

Qu'il examine, par exemple, les tableaux de Raphaël, du Titien & du Corrége, & qu'il médite fur ce qu'il trouvera de beau dans chaque ouvrage. Si dans les productions du même maître il remarque quelques parties qui par-tout font bien penfées & bien exécutées, il eft certain que ce font celles dont l'artifte s'eft principalement occupé, & qui ont fixé fon choix. Mais fi dans quelques ouvrages il découvre des parties d'un beau faire, qui ne font pas également bien exécutées dans tous les ouvrages du même maître, c'eft une preuve que ce n'eft pas dans ces parties qu'il a le plus excellé; qu'elles n'ont pas été les objets de fon choix, ni fon but principal; que par conféquent elles ne font pas non plus la caufe de la Beauté & du Goût qui règnent dans fes productions.

La peinture a deux parties dans lefquelles peut confifter la Beauté; favoir, la forme & les couleurs. A la forme appartiennent auffi les lumières & les ombres. Par la forme on exprime toutes les paffions de l'homme, & les divers mouvemens qui en font les effets; & par les

couleurs les qualités des choses, telles que la morbidesse, la dureté, la sécheresse, l'humidité, &c. Je dis, par exemple, que Raphaël a possédé l'expression au suprême degré, & que c'est-là la cause de sa Beauté. On la trouve dans tous ses ouvrages, dans ses plus médiocres comme dans ses plus beaux. Il a même assez bien entendu l'emploi des jours & des ombres, & il est quelquefois aussi d'un bon ton de couleur. Cependant ces Beautés ne sont pas chez lui le fruit de la réflexion, mais d'une simple imitation de la nature : la partie de l'expression est donc celle qu'il faut étudier chez Raphaël.

La perfection de l'expression consiste à représenter la colère, la joie, la tristesse & les autres passions, de manière qu'elles ne peuvent pas en exprimer une autre, & avec la force & au degré qu'il convient à la situation actuelle des personnages, afin qu'on puisse reconnoître l'histoire par l'expression des figures, & qu'il ne faille pas chercher à trouver par l'histoire l'expression qui convient aux personnages.

Si l'on médite les ouvrages du Corrége, on y trouvera plus de grace que dans ceux de tous les autres maîtres. Le peintre doit donc savoir en quoi consiste cette grace, & ce qui la constitue véritablement. C'est par l'organe de la vue que la peinture nous plaît ; or, les yeux aiment le repos & la tranquillité. Il n'y a point dans la peinture de parties plus propres à procurer cette tranquillité aux yeux & à les flatter davantage, que celles du clair-obscur, & de l'harmonie ; & c'étoit là en quoi consistoit principalement le talent du Corrége. Qu'on étudie tous ses ouvrages, & on y trouvera ces

parties exactement observées. En cherchant à ménager ces effets du repos pour les yeux, il trouva la grandeur des formes, parce que les petites formes fatiguent plus la vue que les grandes; & c'est en quoi consiste la cause de la Beauté de ses ouvrages.

Le Titien enfin chercha la vérité, mais par une différente route que Raphaël. Raphaël a représenté l'homme sous tous ses aspects; mais il s'est principalement attaché à rendre les passions de l'ame & les causes de l'homme & de ses actions Le Titien chercha la vérité dans les parties individuelles de l'homme & des autres objets; c'est pourquoi il a tâché d'exprimer la qualité & la nature de chaque chose par les couleurs qu'il employoit, comme il y est en effet parvenu. Dans ses ouvrages, chaque chose a la couleur qui lui est propre : sa chair paroît être véritablement composée de sang, de graisse, d'humeur vitale, de muscles & de veines, &c.; & c'est par ce moyen qu'il a produit la plus grande vérité. Voilà donc la partie qu'il faut chercher chez lui, & qu'on trouvera dans tous ses chefs-d'œuvre & même dans tous ses ouvrages médiocres.

Telles étoient donc les causes des effets & des Beautés de ces trois grands maîtres; & c'est de cette manière qu'il faut chercher & étudier dans tous les ouvrages des artistes la cause de leur perfection. J'ai indiqué la route qu'il faut suivre pour cet examen, quand j'ai dit : Qu'on doit observer quelle est la partie qu'un artiste a toujours préférée, & qui se trouve bien exécutée dans tous ses ouvrages. Par ce moyen on parviendra à la connoissance des motifs qui l'ont déterminé, & qui par conséquent étoient une

suite nécessaire de son caractère & de sa manière de voir. Je vais maintenant expliquer de quelle manière le caractère influa sur le Goût particulier de ces fameux artistes. C'étoient des hommes instruits, & qui avoient, comme je l'ai dit plus haut, un esprit philosophique. Ils virent qu'un seul individu n'est pas parfait dans toutes les parties; c'est pourquoi ils choisirent chacun en particulier la partie qu'ils regardoient comme la plus parfaite, & par laquelle ils pouvoient faire la plus grande impression, d'abord sur eux-mêmes, & ensuite sur les autres. Tous trois avoient donc le même but, qui étoit de plaire & d'émouvoir. Cependant on ne peut pas émouvoir par des objets purement matériels, à moins qu'on ne fasse sentir la cause qui leur donne de l'action; il faut par conséquent que l'artiste ait été lui-même ému par ces objets dans la nature. Voilà ce qu'ont fait ces grands maîtres qui n'ont rendu que ce qu'ils ont senti eux-mêmes. C'est à leur caractère naturel qu'il faut attribuer le choix que chacun d'eux a fait d'une partie différente. Raphaël a sans doute été doué d'un caractère modéré & d'un esprit actif & élevé, qui lui ont toujours inspiré de grandes idées, & lui ont fait préférer la partie de l'expression. Le Corrége avoit un esprit doux & délicat, qui lui fit rejeter tout ce qui étoit trop expressif & trop fortement prononcé, & qui le porta à choisir le gracieux & le suave. Le Titien doit avoir eu moins de génie que les deux autres; & comme tout homme préfère ce qui est le plus analogue à son caractère, il a sans doute été plus frappé de la partie individuelle ou visible de l'art que de la partie idéale. Raphaël doit par conséquent être

regardé comme le plus grand de ces trois célèbres artistes.

J'ai dit plus haut que le Goût vient de ce qu'après avoir fait choix de telles ou telles parties, on rejete ou néglige toutes les autres qui n'ont pas les qualités requises; car le Goût dans l'art ressemble encore en ce point à celui du palais. Comme on donne le nom de doux, d'aigre, d'amer, à ce qui n'a pas d'autre goût qu'un de ceux-là, ou qui du moins y domine le plus; de même on dit dans l'art qu'une chose est d'un goût gracieux, expressif ou vrai, lorsque ces parties ne sont pas confondues ensemble, quand une seule y règne principalement, & qu'on a rejeté de l'ouvrage tout ce qui n'y a pas un rapport direct & essentiel. C'est de cette manière que Raphaël, en composant ses ouvrages, a d'abord commencé par l'expression, de manière qu'il n'a pas fait agir une seule partie du corps sans nécessité, & sans que ce mouvement ne signifiât quelque chose; il n'a de même donné aucun coup de pinceau ni tracé aucun trait, tant de ses figures que de chaque partie de ses figures, sans quelque cause qui contribuât à l'expression principale. Depuis l'état naturel de l'homme ou du premier jet de ses figures, si nous pouvons nous exprimer ainsi, jusqu'à leur moindre mouvement, tout concourt dans ses ouvrages à la cause principale. Et comme il a rejeté tout ce qui n'étoit pas expressif, il a rendu ses ouvrages pleins d'expression & de Goût. Ce qui fait que les tableaux de Raphaël ne plaisent cependant pas généralement à tout le monde, c'est que ses beautés sont des beautés pour l'esprit & non pour les yeux; que par conséquent elles ne peuvent plaire aux yeux qu'après qu'elles ont touché

l'ame, & c'eſt alors ſeulement qu'on peut les apprécier. Or, comme beaucoup de perſonnes n'ont qu'une foible perception intellectuelle, il leur eſt quelquefois impoſſible d'appercevoir les beautés de ce peintre. Comme Raphaël avoit choiſi l'expreſſion pour partie principale, il a donné à chaque figure une expreſſion différente, autant que le ſujet le comportoit; & comme il a employé cette expreſſion dans toutes les parties de la peinture, ainſi que je le ferai voir plus bas, il s'eſt formé de l'expreſſion un Goût qui lui étoit propre & particulier. C'eſt de la même manière, c'eſt-à-dire en rejetant tout ce qui ne concouroit pas à ſon but principal, que le Corrége eſt parvenu à poſſéder le Gout du gracieux, & le Titien celui du vrai.

Pour ne laiſſer à mes lecteurs aucune obſcurité ſur cette matière, je vais entrer dans des détails plus particuliers ſur le Goût de chacun de ces trois artiſtes, & je tâcherai d'expliquer mes idées le plus clairement qu'il me ſera poſſible, par toutes les parties de la peinture, en indiquant la manière dont j'ai trouvé la cauſe de leur Goût dans leurs ouvrages en général, & dans chaque partie en particulier. Je commencerai par le *deſſin*; après quoi je parlerai du *clair-obſcur*, enſuite du *coloris*, & enfin de la *compoſition*, de la *draperie* & de l'*harmonie*, pour appuyer ce que j'ai déjà dit de chacun de ces grands maîtres en particulier.

TROISIÈME SECTION.

EXEMPLES DU GOÛT.

ARTICLE PREMIER.

Réflexions fur le deffin de Raphaël, du Corrége & du Titien; & des caufes qui les ont déterminés dans leur choix.

RAPHAEL ne fut pas toujours femblable à lui-même; il ne fit d'abord que s'effayer dans l'art avant de pouvoir bien exprimer fa penfée; il eut cependant le bonheur de naître dans l'enfance & dans la vraie innocence de l'art. Il commença donc par copier la fimple vérité, ce qui lui donna une grande jufteffe de l'œil, qui dans la fuite lui fervit de pierre fondamentale pour élever le magnifique édifice de fon art. Jufqu'alors il avoit ignoré qu'il y eût un choix; mais quand il eût vu à Florence les ouvrages de Léonard de Vinci & les cartons de Michel-Ange, fon génie prit l'effor, & fon efprit élevé ne fe borna plus à la fimple imitation. Les ouvrages de ces deux maîtres avoient déjà une efpèce de choix & une certaine grandiofité; cependant comme ils n'étoient pas encore affez beaux par eux-mêmes, ils ne pouvoient fervir à indiquer à Raphaël la route qu'il devoit prendre pour trouver le choix; parce qu'un objet, pour fe communiquer

communiquer à d'autres, doit non-ſeulement être bon, mais parfait. Il reſta donc quelque tems dans une eſpèce d'obſcurité, & n'avança qu'à pas incertains & chancelans; mais lorſqu'il vit à Rome les ouvrages des anciens, ſon eſprit trouva, pour la première fois, des modèles analogues à ſon caractère, & propres à échauffer ſon génie. Comme il avoit déjà acquis la juſteſſe de l'œil, qui lui ſervoit de principe fondamental, il ne lui fut pas diſficile d'imiter les antiques, comme il avoit imité juſqu'alors la nature. Cependant il n'abandonna pas l'étude de la nature, mais apprit dans les ouvrages des anciens à faire un choix dans la nature. Il remarqua qu'ils ne l'avoient point ſuivie dans tous ſes petits détails, & qu'ils n'y avoient pris que ce qu'elle offre de plus beau & de plus néceſſaire, en rejetant tout ce qui eſt ſuperflu & gratuit. C'eſt ainſi qu'il s'apperçut qu'une des principales cauſes de la Beauté des ouvrages anciens conſiſte dans la régularité des proportions. Il commença donc par corriger cette partie de l'art. Il vit que dans la charpente du corps de l'homme, l'emmanchement des os, & le jeu libre de leurs articulations ſont les cauſes de la grace de ſes mouvemens; & que les anciens avoient porté la plus grande attention à cette partie. C'eſt de cette manière qu'il chercha à connoître les cauſes de la Beauté des anciens, & ne ſe contenta pas de la ſeule imitation des objets, ainſi que l'ont fait pluſieurs grands maîtres qui ſont venus après lui.

Il ne faut pas douter que ſi Raphaël eût eu à repréſenter des figures purement idéales, il ne ſe fût encore approché davantage de la perfection des anciens. Mais

comme les mœurs de son siècle différoient beaucoup des mœurs des anciens Grecs, & que les idées élevées s'étoient changées en idées basses & communes, il n'y trouva rien d'analogue à la grandeur de son génie. Il se contenta donc de l'expression qu'il trouva en partie dans les ouvrages des anciens, mais plus encore par l'étude de la nature. Des premiers il prit les formes principales; mais il choisit encore plus souvent dans la nature ce qui en approchoit davantage, & l'imita; après quoi son génie le porta à rechercher la cause de chaque forme. Il reconnut par-là que certains traits du visage servent à certaines expressions, & désignent aussi une certaine espece de caractère; & qu'à une certaine espèce de visage doivent se rapporter, en général, les formes des autres parties du corps, tels que les pieds, les mains, &c., qu'il réunit ensemble avec beaucoup de discernement; & donna par ce moyen une grande régularité aux mouvemens de ses figures. Quand il passa ensuite au dessin, il porta de nouveau son attention aux choses les plus essentielles; c'est-à-dire, premièrement à la proportion, ensuite aux formes principales, puis aux os & aux articulations, aux principaux muscles & nerfs, enfin aux muscles du second ordre, aux veines & aux rides même, quand elles étoient nécessaires. On s'apperçoit cependant que dans tous ses ouvrages les parties principales sont toujours celles dont il s'est le plus occupé & celles qui sont les plus dominantes; & si dans le dessin de Raphaël quelque partie est moins soignee que les autres, c'est qu'elle est la moindre de toutes. Ses plus médiocres ouvrages nous fournissent encore des preuves de son génie; car lorsqu'il n'a fait qu'indiquer un sujet

par quelques traits, ce sont toujours les principaux, & ce qui y manque est peu de chose en comparaison de ce qu'on y trouve. Sa manière de tracer même est pleine d'expression : sa chair est convexe, ses muscles sont bien placés, ses os sont angulaires ; ainsi chaque chose est plus ou moins prononcée, selon que le sujet le demande, & tout est vrai chez lui.

Je crois en avoir assez dit du dessin de Raphaël pour ceux qui veulent se donner la peine de réfléchir ; passons maintenant au dessin du Corrége.

Le Corrége vint onze ans après Raphaël, & l'art se trouvoit encore alors dans la même simplicité. Il commença aussi par imiter uniquement la nature ; mais comme il fut plus touché du gracieux que de la perfection, il trouva la grace dans la régularité, & purgea son dessin de toutes les parties tranchantes & angulaires. En s'avançant dans la carrière, & lorsque par l'étude des jours & des ombres, il se fut apperçu que les grandes masses contribuent à rendre un ouvrage gracieux, il rejeta toutes les petites parties, agrandit les formes, chercha à éviter les lignes droites & les angles aigus, & imprima par-là une certaine grandiosité à son dessin, qui cependant n'est pas toujours d'accord avec la vérité. Ses contours sont variés & ondoyans, mais son dessin est, en général, peu correct, quoique large & élégant. Il ne faut donc pas que le peintre rejete tout-à-fait cette manière, mais qu'il cherche plutôt à tirer quelque miel de ces fleurs ; c'est-à-dire, qu'il doit prendre les Beautés du Corrége quand elles sont d'accord avec la nature, & lorsque le sujet le permet. Comme le Corrége a souvent

deſſiné des parties d'après de belles choſes, il eſt parvenu à la Beauté par l'imitation.

Le Titien, qui eſt venu dans le même tems, n'a fait qu'imiter la nature, dans ce qui regarde la partie du deſſin. Quand il l'a trouvé belle il l'a copiée de même; car tous les peintres de ce tems-là poſſédoient une parfaite juſteſſe de l'œil; & ſi tous avoient fait un choix avec autant d'eſprit que Raphaël, leur deſſin auroit été auſſi beau que le ſien. Nous pouvons maintenant quitter cette matière, pour parler de la manière dont ces trois artiſtes ont fait uſage du clair-obſcur.

ARTICLE II.

Réflexions ſur le clair-obſcur de Raphaël, du Corrége & du Titien.

Raphael ne connut d'abord le clair-obſcur que par imitation, en copiant la nature; mais comme l'imitation ſans choix ne peut rien produire de beau, cette partie de ſes ouvrages étoit auſſi ſans Beauté. Il ne s'apperçut qu'il y a une certaine grandioſité dans les jours & les ombres, que lorſqu'il vit à Florence les ouvrages des peintres qui s'y trouvoient alors. Il apprit de Barthelemi de Saint Marc, & par les ouvrages de Maſſaccio, que ſur une partie ſaillante il ne doit pas y avoir de plis fortement ſentis, ni aucune ombre qui ſemble la couper. Il ne continua plus dès-lors à imiter ſans choix la nature,

mais chercha la partie qu'on appelle *Masse*, & ménagea les grands clairs pour les parties les plus apparentes, tant dans les figures nues que dans les drapées; ce qui répandit sur ses ouvrages une telle netteté, qu'on peut distinguer de fort loin toutes ses figures; partie fort essentielle dans la peinture. Losqu'il fut arrivé à Rome, & qu'il y eut vu les antiques, il se fortifia de plus en plus dans ce Goût; & c'est en les imitant qu'il parvint à donner de la rondeur à chaque partie; mais il n'a pas été au-delà. On ne peut nier qu'il ne se soit souvent attaché à la distribution des masses; mais comme il a toujours eu pour objet principal l'expression & la vérité, il s'est contenté de la partie du clair-obscur qui vient de l'imitation, & n'a pas cherché celle qui est idéale. Il avoit coutume de faire tomber les plus grandes lumières & les plus fortes ombres sur les figures du premier plan, comme si les draperies & tous les autres objets eussent été d'une même couleur. Il porta la lumière de chaque couleur de ses figures du premier plan jusqu'au blanc, & toutes les ombres jusqu'au noir. Cette habitude lui vint de ce qu'il dessinoit le sujet entier de son tableau d'après de petits modèles, & de ce qu'il en faisoit rarement des esquisses coloriées. De cette manière il s'accoutuma à placer les jours & les ombres sur ses figures, comme si elles eussent été ombrées d'après des statues; c'est-à-dire, que plus elles se trouvoient placées sur le devant du tableau, plus il renforçoit les lumières & les ombres, en les dégradant à mesure que les figures fuyoient. Voilà ce que les plus grands maîtres dans cette partie de la

peinture n'ont pas fait, & c'est en quoi il ne faut pas toujours imiter Raphaël, mais plutôt le Corrége.

Le Corrége ne fit aussi d'abord que calquer ses ouvrages sur la nature; mais comme il avoit le goût très-délicat, il ne put souffrir la manière dure de ses maîtres. Il commença d'abord par rejeter toutes les petites parties, & à fondre toutes ses couleurs; mais par les formes trop étroites de la simple nature, il se vit contraint de placer les jours & les ombres si proche les uns des autres, que ses yeux se trouvèrent encore blessés par ce contraste trop subit, & son goût délicat le porta à pénétrer plus avant dans la nature. Il trouva que tout ce qui est grand est agréable à la vue, parce qu'elle y trouve de la tranquillité & un mouvement doux. Il commença donc par agrandir toutes ses formes principales; mais comme il vit que trop de lumière le forçoit à rendre trop de choses en voulant imiter la nature, il plaça ses objets de manière qu'il ne s'en trouvoit qu'une très-petite partie d'éclairé; de sorte que la moitié de ses figures se trouvoit dans le jour, & que l'autre moitié restoit dans l'ombre. Cependant comme, en général, l'homme n'aime pas l'obscurité, il sentit que les réflets de lumière contribuent beaucoup à rendre un ouvrage gracieux; c'est par ce moyen qu'il parvint à rompre les ombres; de sorte qu'avec peu de lumières & beaucoup de réflets, il obtint de grandes masses, & peu de petites parties, & parvint à bien détacher les objets sans avoir rien de trop dur; ce qui rend ses ouvrages si gracieux. Comme il reconnut qu'on peut donner de la Beauté à tous les objets & à toutes les

couleurs, par une plus forte ou une plus foible impreſſion des jours ou des ombres; ce ne fut jamais ſans la plus grande néceſſité qu'il négligea d'éclairer les objets, pas même dans les parties ombrées. De cette manière il donna à ſes ouvrages autant d'expreſſion que Raphaël, en les rendant beaucoup plus gracieux; & plus ils ſont éloignés de la vue, plus ils ont d'expreſſion & de force. Mais avant d'avoir porté ſon goût à cette perfection, les bords de ſes parties éclairées furent un peu trop tranchans, ainſi que cela ſe trouve dans la nature même, lorſque la lumière eſt forte, & qu'elle tombe de côté. A la fin cependant il porta ſon art au point de rendre les jours & les ombres très-moëlleux & très-agréables. Il ne répandit pas, comme Raphaël, la lumière ſur tout le tableau, mais plaça les jours & les ombres où il crut qu'ils feroient le meilleur effet. Si le jour tomboit naturellement ſur l'endroit qu'il vouloit avoir éclairé, il l'imitoit tel qu'il le voyoit; ſinon il plaçoit dans cet endroit un corps clair ou opaque, de la chair, une draperie, ou tout autre objet qui pouvoit produire le degré de lumière qu'il ſouhaitoit; & c'eſt par ce moyen qu'il parvint à la Beauté idéale du clair-obſcur. A cette partie du clair-obſcur il joignit une eſpèce d'harmonie; c'eſt-à-dire, qu'il diſtribua ſon clair-obſcur de façon que la plus grande lumière & la plus forte ombre ne ſe préſentoient que ſur une ſeule partie de ſes tableaux. Son goût délicat lui apprit que la trop forte oppoſition des lumières & des ombres cauſe une grande dureté; c'eſt pourquoi il ne plaça pas, comme pluſieurs autres artiſtes, qui (ainſi que lui, ont cherché la Beauté dans la partie du clair-obſcur)

le noir à côté du blanc ; mais il paſſa par gradation inſenſible d'une couleur à une autre , en mettant le gris-obſcur à côté du noir , & le gris-clair à côté du blanc; de ſorte que ſes ouvrages furent toujours d'une grande douceur. Il ſe garda bien auſſi de mettre enſemble & de ſuite de fortes maſſes de jour & d'ombre. S'il avoit à faire une partie très-éclairée ou fortement ombrée , il n'en plaçoit pas immédiatement une autre de la même eſpèce à côté , mais il laiſſoit entre-deux un grand intervale de demi-teinte , par laquelle il ramenoit , pour ainſi dire , l'œil d'une grande tenſion au repos. Par cet équilibre des couleurs , l'œil du ſpectateur éprouve continuellement des ſenſations différentes , & ne ſe fatigue point à contempler un ouvrage où il trouve toujours des Beautés nouvelles ; c'eſt pourquoi je regarde le Corrége comme le plus grand maître dans cette partie de la peinture. L'entente du clair-obſcur eſt plus néceſſaire qu'on ne le croit généralement , puiſque les connoiſſeurs & les ignorans en ſont également frappés , & s'apperçoivent facilement ſi elle eſt obſervée ou non dans un tableau ; mais il n'y a que les gens inſtruits qui puiſſent juger du deſſin. Quand le clair-obſcur ſe trouve ménagé dans un ouvrage avec autant d'eſprit que dans ceux du Corrége; c'eſt-à-dire , que lorſqu'il influe ſur les autres parties de l'art , il ſuffit ſeul alors pour le rendre précieux. Je conſeille donc aux peintres de bien étudier le clair-obſcur du Corrége , & de chercher à l'imiter.

Le Titien , qui de même a eu pour principe d'imiter la nature , n'a pas mis beaucoup de choix dans ſon clair-obſcur ; & ce qu'on trouve quelquefois de beau chez lui

lui, n'est pas l'effet de son étude dans cette partie; mais comme il chercha à imiter la nature dans ses couleurs, il s'apperçut qu'il ne pouvoit y parvenir, sans bien observer le degré de lumière. C'est par ce moyen qu'il trouva qu'un ciel, pour paroître naturel, doit être clair, parce que la propriété de l'air est d'être diaphane; que la terre n'est pas si claire que l'air, & que la chair l'est davantage que la terre. Ces réflexions lui firent quelquefois obtenir une espèce de Beauté dans le clair-obscur; mais il ne la dut, ainsi que je l'ai déjà dit, qu'à la propriété des couleurs qu'il sut bien employer. Comme il a poussé l'imitation de la nature au plus haut degré, on ne peut pas le regarder comme absolument ignorant dans la partie du clair-obscur; je dis seulement qu'elle n'a pas été la cause de la Beauté de ses ouvrages, & que l'entente des couleurs locales a été sa principale partie. Son clair-obscur est souvent fort dur, parce qu'il cherchoit les contrastes; & quelquefois il a été trop léché: ce qui prouve qu'il ne s'est pas essentiellement occupé de cette partie, & qu'il ne l'a possédée qu'autant qu'elle étoit nécessaire pour exprimer les qualités des objets.

ARTICLE III.

Réflexions sur le coloris de Raphaël, du Corrége & du Titien.

COMME j'ai commencé, dans la marche que je me suis prescrite, à donner le premier rang à Raphaël, je parlerai encore d'abord de lui, quoiqu'il ne doive être regardé que comme le dernier des trois grands maîtres dans la partie du coloris. Raphael, suivant l'usage de son tems, apprit d'abord à peindre en détrempe : comme il est plus difficile d'être bon coloriste dans ce genre que dans tout autre, son goût dans cette partie fut aussi mauvais que celui de ses maîtres. Ensuite il peignit à fresque, genre qui ne permet guère de se servir de la nature, & où il faut beaucoup travailler d'imagination; ce qui fut cause qu'il se forma un certain style qui s'écartoit un peu de la délicatesse de la nature. Chez Barthelémi de S. Marc à Florence, son pinceau devint plus vigoureux, ses couleurs plus animées, sa touche moins léchée; ses ouvrages à fresque acquirent sur-tout un grand degré de perfection; mais il resta néanmoins, en comparaison des deux autres grands maîtres, toujours épais & rembruni dans le ton de ses couleurs. Je ne m'arrêterai donc pas plus long-tems à lui; il suffira de dire que le coloris n'est pas la partie dans laquelle il faut l'imiter, mais pour laquelle on doit choisir le Titien.

Le Corrége commença d'abord par peindre à l'huile ; & comme ce genre de peinture est plus susceptible d'une touche délicate & suave, analogue à son caractère, il donna tout de suite un ton moëlleux à ses tableaux ; l'étude du clair-obscur lui ayant appris que si les couleurs ne sont pas moëlleuses & transparentes, elles ne peuvent pas représenter une ombre naturelle. Il chercha donc les couleurs de cette espèce, & une manière de glacer qui fit paroître les parties ombrées véritablement obscures. Ce qui fait que les couleurs sombres, qui ne sont pas moëlleuses, ne peuvent pas représenter une ombre réelle, c'est que le rayon de lumière réfléchit sur leur superficie, & que par conséquent elle représente bien une partie obscure, mais en même tems éclairée ; tandis que les couleurs moëlleuses laissent passer les rayons de lumière, ce qui fait que leur superficie reste réellement obscure. Il vit aussi qu'il étoit d'autant plus nécessaire d'empâter fortement les rehauts des jours, qu'ils doivent être d'une touche propre à recevoir encore un nouveau degré de clarté de la lumière du jour ; ce qui lui fit appercevoir que toutes les ombres appartiennent aux ténèbres, ainsi que tous les jours à la lumière ; que toutes les ténèbres sont noires, mais que la lumière qui vient du soleil n'est pas tout-à-fait blanche, mais jaunâtre ; & que les réflets de lumière doivent tenir de la couleur des corps dont ils partent. Par ce moyen il parvint à la vraie connoissance de l'emploi des couleurs dans les trois parties ; savoir, les jours, les ombres & les réflets. C'est sur-tout la couleur des ombres du Corrége qu'il faut admirer ; car par un goût décidé pour la magie du clair-obscur, il fit ses jours trop purs

& trop clairs ; ce qui les rend un peu lourds, & fait que sa chair n'est pas assez transparente. En cela le Corrége alla au-delà de la vérité, en suivant plutôt son goût pour le clair-obscur, que l'exemple que lui donnoit la nature.

Le Titien, qui naquit aussi dans ce siècle d'imitation, se servit d'abord de couleurs à l'huile, & fut porté tout de suite, par sa perspicacité naturelle, à saisir le vrai caractère des objets ; & comme il peignit aussi bien ses figures que ses paysages d'après nature, il obtint un coloris qui approche le plus de la vérité. L'habitude de peindre le portrait le forma davantage encore dans cette partie, par le besoin qu'il eut de faire les accessoires, & d'y mettre de l'harmonie. Comme il s'apperçut que les objets qui sont beaux dans la nature sont souvent un mauvais effet dans la peinture, il chercha à parvenir au choix dans l'imitation de la vérité, & il remarqua qu'il y a des objets dont les couleurs locales sont très-belles, mais qui sont dégradées par les reflets, par la porosité des corps, par les différentes teintes de la lumière, &c. Il vit aussi que dans chaque objet il y a une infinité de demi-teintes ; ce qui le conduisit à la connoissance de l'harmonie. Enfin, il observa que dans la nature chaque objet offre un accord particulier de transparence, d'opacité, de rudesse & de poli ; & que tous ces objets diffèrent dans le degré de leurs teintes & de leurs ombres. C'est dans cette diversité qu'il chercha la perfection de son art. Dans la suite il prit dans chaque partie le plus pour le tout ; c'est-à-dire, que d'une carnation qui avoit beaucoup de demi-teintes, il ne formoit

qu'une seule demi-teinte ; & qu'il n'employoit presqu'aucune demi-teinte dans celle où il y en avoit peu. Quand le rouge dominoit, il ne donnoit presque point d'autre teinte (cependant en imitant toujours la nature), & ainsi des autres couleurs. Par ce moyen il parvint à posséder un coloris supérieurement beau ; c'est donc dans cette partie qu'il a été le plus grand maître, & dans laquelle on doit l'imiter. Par l'étude de la distribution des principales couleurs, il acquit la connoissance des principales masses, ainsi que Raphaël y étoit parvenu par le dessin, & le Corrége par le clair-obscur.

ARTICLE IV.

Réflexions sur la composition de Raphaël, du Titien & du Corrége.

IL n'est pas nécessaire de faire mon apologie de ce qu'en parlant de la composition ou de l'ensemble des figures, je nomme d'abord Raphaël, car c'étoit la principale partie de ce grand maître. Raphaël touché de la vérité, la chercha en lui-même, & la trouva toujours avec l'expression. Il commença à travailler avec la plus grande simplicité, & fut d'abord froid, mais correct, jusqu'à ce qu'il eût acquis, avec l'âge, plus d'énergie & des passions plus fortes. Son esprit, qui, comme je l'ai déjà dit, étoit philosophique, ne fut pas touché des petites choses, mais seulement de celles qui ont quelque expression. Il

fut plus frappé de ce que la nature humaine offre de bon, que de ce qu'elle offre de mauvais. Il étoit tellement né pour la vérité, qu'il ne put jamais s'élever au-dessus d'elle, & en cherchant dans l'homme ce qu'il y a de meilleur, il ne put pas, comme les anciens Grecs, embellir la nature. L'esprit des Grecs semble avoir plané entre la terre & le ciel; Raphaël n'a marché qu'avec majesté sur la terre. Il conçut les premières idées de l'expression figurée en voyant les ouvrages de Massaccio, & les cartons de Léonard de Vinci; & c'est d'après eux qu'il considéra la nature sous toutes ses faces; mais il s'attacha particuliérement aux affections de l'ame & à leurs effets sur le corps. Le premier soin de Raphaël, quand il vouloit composer un tableau, étoit de penser à l'expression; c'est-à-dire, quel devoit en être le sujet, & quelles passions devoient animer les personnages qu'il vouloit employer. Ensuite il calculoit le degré de ces passions, & déterminoit les personnages auxquels il falloit les donner; quelles espèces de figures il pouvoit employer & en quel nombre; à quelle distance il falloit les placer de l'objet principal pour concourir à l'expression générale; & par ce moyen il concevoit l'étendue de son ouvrage. Si le champ qu'il devoit remplir étoit grand, il prévoyoit combien l'objet principal ou l'expression des principaux groupes avoit de rapport avec les autres; si l'action se bornoit au moment actuel ou si elle devoit s'étendre au-delà; si elle étoit d'une expression forte ou foible; si elle avoit été précédée de quelque événement antérieur, ou bien si elle devoit être suivie de quelqu'autre; si c'étoit un événement tranquille & ordinaire, ou bien un tumulte extraor-

dinaire, une scene agréable, d'une tranquillité lugubre, ou d'une tristesse tumultueuse.

Après avoir réfléchi sur tous ces détails, Raphaël choisissoit ce qui étoit le plus nécessaire pour disposer son objet principal, auquel il donnoit la plus grande vérité & la plus grande clarté possible ; après quoi il faisoit suivre ses autres idées, selon leur importance; en plaçant toujours les choses les plus nécessaires avant celles qui l'étoient moins. De cette manière, ses ouvrages, sans manquer aucune partie essentielle, n'en avoient aucune d'inutile, & le beau s'y trouvoit toujours; tandis que chez les autres artistes le nécessaire manque souvent, parce qu'ils ont cherché la Beauté dans les choses inutiles. Lorsqu'il passoit à chaque figure en particulier, il ne cherchoit pas d'abord, comme les autres peintres, l'attitude la plus pittoresque qu'il pouvoit lui donner, sans prendre garde si ces figures convenoient au sujet ou non; mais il réfléchissoit sur ce qui devoit se passer dans l'ame d'un homme qui se trouveroit dans la circonstance actuelle que l'histoire représentoit. Ensuite, Raphaël songeoit à l'effet que telle ou telle passion pouvoit faire sur le personnage qu'il représentoit ; & quelle partie du corps devoit être mue pour l'exprimer. C'est à cette partie qu'il donnoit alors le plus d'action, en laissant oisives celles qui n'y étoient pas nécessaires : voilà pourquoi l'on trouve, dans les tableaux de ce maître, de ces figures tranquilles & droites qui sont aussi belles que celles dont le mouvement est très-marqué dans une autre partie du tableau ; parce que cette attitude simple & tranquille sert à exprimer la situation intérieure de

l'ame; & que les autres, qui sont en action, représentent des mouvemens extérieurs. Ainsi on trouve l'esprit de Raphaël dans chaque ouvrage, dans chaque groupe, dans chaque figure, dans chaque membre, dans chaque articulation, & jusques dans les cheveux & dans les draperies, comme je le remarquerai ailleurs. S'il fait parler quelqu'une de ses figures, on s'apperçoit si son ame est calme, ou si elle parle avec véhémence. Celle qui pense a véritablement l'air d'un homme qui médite; & l'on distingue dans toutes les passions, susceptibles d'être fortement rendues, si elles ne font que commencer, si elles sont à leur plus haut période, ou bien si elles finissent. On pourroit faire un livre entier à ne parler que de l'expression que Raphaël a su donner à ses figures; mais je crois en avoir dit assez pour quiconque veut se donner la peine de penser, & je ne me suis déjà que trop étendu pour ceux qui ne veulent pas étudier, qui d'ailleurs ne me comprendroient pas. Je n'écris point pour ceux que la paresse domine; & qui prennent pour prétexte, comme on le fait souvent, qu'il est impossible de connoître les Beautés de Raphaël à moins que d'être à Rome; car je puis assurer que ceux qui sont en état de réfléchir, pourront faire toutes les remarques que je viens d'indiquer d'après les gravures que Marc Antoine, Augustin de Venise & d'autres, nous ont données des ouvrages de ce grand maître: quoique la partie de l'expression y soit nécessairement affoiblie. Je dis donc que Raphaël est parvenu à l'expression par les moyens dont nous venons de parler; c'est-à-dire, en rejetant tout ce qui n'en étoit pas susceptible; ou que lorsqu'il en a fait

fait usage, il a su rendre ces parties aussi nécessaires au bon Goût que le pain & l'eau le sont à un repas somptueux.

Le Corrége, formé par les Graces, ne pouvoit souffrir aucune expression trop forte. L'expression de la douleur, par exemple, ressemble chez lui à un enfant en pleurs prêt à rire, & le terrible à la colère d'une jeune fille amoureuse. Son ame nâgeoit toujours dans des sensations agréables, & prêt à les multiplier, le gracieux seul l'affectoit dans tout ce qu'il avoit à représenter; il sembloit même redouter toute expression trop sentie. Il fut le premier qui inventa des tableaux pour une autre cause que pour la simple vérité; & il n'y eut avant lui aucun artiste qui eut pour objet principal de donner de la grace à l'ensemble d'un sujet. Les contours trop maigres & trop resserrés de ses prédécesseurs ne pouvoient suffire à son esprit céleste. En agrandissant les masses des jours & des ombres, tel qu'un fleuve qui franchit ses limites, il entraîna ses spectateurs dans la vaste mer du gracieux, & en a conduit beaucoup, par le chant de ses sirènes, dans le pays de l'erreur. Ceux qui chercheront à imiter sa manière, sans être doués, comme lui, d'une ame sensible, ne pourront rien produire de beau. Le Corrége commença par étudier la nature; mais il franchit bientôt ses bornes. Son Goût naturel le porta à éviter les angles trop aigus & trop obtus. On diroit d'abord qu'il a eu le dessein de faire quelque chose de gracieux; mais ses productions ne sont que le fruit du sentiment, & non pas de la réflexion. Il chercha plus à placer ses figures de manière à pouvoir faire usage de

grandes masses de jours & d'ombres, qu'à leur donner de l'expression : si ce n'est une expression agréable qu'il ne dut qu'au sentiment seul. On peut donc en conclure que le Goût délicat & gracieux lui étoit naturel, car il a évité avec soin tout ce qui ne l'étoit pas. Le Corrége doit par conséquent nous servir de guide pour le style gracieux ; mais il faut l'éviter lorsque l'expression est nécessaire ; & je préviens les artistes de ne point chercher à l'imiter si leur caractère n'est point parfaitement analogue à celui de ce grand maître. Lorsqu'un artiste sent qu'il peut adopter la manière de faire de celui qu'il veut prendre pour modèle, il pourra aussi alors penser & exécuter de même que lui : sinon il vaut mieux qu'il travaille d'après ce qu'il sent par lui-même.

Le Titien eut, en général, peu d'énergie, & dut plus aux règles de l'art qu'à son génie : c'est pourquoi il n'est pas à imiter dans cette partie. S'il a quelquefois peint une belle figure, il est à croire que ce fut plutôt par un effet du hasard que de son Goût ; puisqu'à côté de cette figure il se trouve ordinairement quelque chose de fort mauvais.



ARTICLE V.

Réflexions sur les draperies de Raphaël, du Corrége & du Titien.

EN parlant des draperies, je ne puis me dispenser de faire encore l'éloge de Raphaël. Ce grand artiste commença par imiter son maître dans la manière d'en faire le jet, qu'il perfectionna par l'étude qu'il fit des ouvrages de Masaccio, mais plus encore par ceux de Barthélémi de Saint-Marc. Il quitta enfin entiérement le Goût de l'école de son maître, lorsqu'il eut vu les antiques, & se servit alors des règles du bas-relief; ce qui lui donna un grand Goût dans le jet de ses draperies. Il s'apperçut que les anciens n'avoient pas regardé les draperies comme une partie principale, mais seulement comme un accessoire, pour en couvrir le nud, & non pour le cacher; & qu'ils ne l'avoient pas couvert avec de simples lambeaux, mais de draperies nécessaires : de sorte qu'un vêtement n'étoit ni trop ample ni trop mesquin, mais convenable à la grandeur & à l'attitude de chaque figure & analogue au sujet. Il vit aussi qu'ils avoient placé les grand plis sur les grandes parties du corps; qu'ils n'avoient pas haché ces grandes parties par de petites choses; & que quand ils avoient été obligés de le faire par la nature des vêtemens, ils avoient fait usage de quelques petits plis & leur avoient donné si peu d'é-

lévation, qu'ils ne pouvoient signifier quelque partie principale. Voilà pourquoi Raphaël fit ses draperies larges, c'est-à-dire, sans-plis inutiles, avec des échancrures ou courbures à l'endroit des articulations, sans cependant paroître couper la figure en deux. Il régloit la forme des plis sur le nud que couvroit la draperie; & si la partie ou le muscle étoit grand, il formoit de même de grandes masses. Lorsque la partie se présentoit en raccourci, il la couvroit bien de la même quantité de plis que si elle eût été droite; mais ces plis se présentoient alors tous en raccourci. Dans son meilleur tems il chercha à ne faire sentir qu'un seul côté d'une partie du corps dans une draperie libre; quelquefois néanmoins il a fait sentir toute la rondeur des parties sous des plis libres. Quand la draperie étoit volante, c'est-à-dire, lorsqu'elle ne couvroit rien, il s'est bien gardé de lui donner la grandeur ou la forme de quelque partie du corps; mais il la représentoit par de grands yeux, des plis profonds, & par une forme tout-à-fait éloignée d'une partie quelconque du corps. Il n'a pas cherché dans ses draperies à ne placer que des plis élégans, mais seulement ceux qui étoient nécessaires pour bien représenter la partie que la draperie devoit couvrir. Il a rendu les formes de ses plis aussi différentes que le sont les muscles du corps, sans cependant les faire jamais ni carrées ni rondes; car la forme carrée dans les plis fait un très-mauvais effet, excepté quand elle se trouve coupée, & forme deux triangles. Raphaël a de même donné de plus grands plis aux parties saillantes du corps qu'à celles qui fuient; & il n'a jamais placé de longs plis sur une

partie raccourcie, ni des plis courts à forme triangulaire sur une partie longue. Les grands yeux & les coupes profondes n'étoient placés que sur les inflexions; & il ne mettoit point à côté l'un de l'autre deux plis d'une même grandeur, d'une même forme, d'une même élévation. Ses draperies volantes sont d'une beauté admirable; on voit qu'elles ont toutes dans leur mouvement une cause générale, savoir l'air. Elles ne sont pas comme ses autres draperies, tirées & comme applaties par leur poids; mais chaque pli est, par sa disposition naturelle, placé à côté d'un autre. Il laisse quelquefois appercevoir les bords de ses draperies, & fait sentir que ses figures ne sont pas habillées d'un simple sac. Tous ses plis ont une cause, soit le poids spécifique de l'étoffe même, ou l'arrondissement des parties du corps. On apperçoit souvent chez Raphaël quelle attitude ses figures avoient auparavant; car il a encore cherché à leur donner cette expression. On découvre par les plis de la draperie, si un bras ou une jambe s'est trouvé, avant l'action actuelle, replié ou allongé; si un membre replié s'est étendu, s'il s'étend encore actuellement, ou s'il est étendu & va se replier. Il a pris garde que lorsque les draperies de ses figures principales ne couvrent les membres qu'à demi; elles coupassent ces parties obliquement; qu'en général les draperies eussent des formes triangulaires, & que les plis semblables au tout fussent aussi disposés en triangle. La cause de cette forme triangulaire des plis vient de ce que toute draperie cherche à s'élargir; comme cependant son propre poids la force à se replier sur elle-même, elle s'étend d'un autre côté: ce qui forme des triangles.

Lorsque j'ai dit que Raphaël, à l'exemple des anciens, n'a regardé la draperie que comme un accessoire ; j'ai voulu faire entendre que, comme il reconnut que le corps que couvre la draperie & les mouvemens de ses membres sont les seules causes & le principe de la situation actuelle & du changement des plis dans les draperies, il a étudié de nouveau ces causes, s'est conformé à leur nature, & a jugé digne de son art d'y employer le travail & le choix, qu'il a néanmoins su cacher. En voilà assez pour les Artistes qui étudient ses ouvrages, & qui voudront les comparer avec ce que je viens d'en dire.

De même que Raphaël a tout rapporté au Goût de l'expression, le Corrége a cherché à faire servir ses draperies au genre gracieux. Il s'écarta bientôt de l'usage de ses prédécesseurs ; & comme il peignoit souvent d'après de petits modèles drapés de chiffons ou même de papier, il chercha plus les masses, & dans les masses il préféra le gracieux à la disposition des plis : c'est pourquoi ses draperies sont larges & légères ; mais les plis en sont mal distribués. Lorsqu'il a quelquefois peint d'après nature, il n'a pas été heureux dans le jet des draperies, dont il a le plus souvent caché ou coupé ses figures ; mais il a été savant dans les couleurs de ses étoffes, qui sont presque toujours moëlleuses, & souvent sombres, pour rendre ses chairs plus claires, & leur donner plus d'éclat.

Le Titien a été supérieur dans la partie des draperies, ainsi que dans toutes les autres qui tiennent à l'imitation. Il les a peint belles & d'une grande vérité, avec des couleurs franches & brillantes ; sur-tout les linges

qu'il a su rendre d'une blancheur éclatante : le tout cependant sans aucun Goût dans le choix des plis, mais tels que la nature les lui offroit : il ne faut donc pas l'imiter dans cette partie.

ARTICLE VI.

Réflexions sur l'harmonie de Raphaël, du Corrége & du Titien.

Nous allons maintenant examiner les ouvrages de ces trois maîtres dans la partie de l'harmonie. Si l'ordre que j'ai observé jusqu'à présent ne me forçoit pas à commencer par Raphaël, je pourrois le passer ici sous silence. Comme il n'a jamais songé au délicat & au gracieux, mais toujours à l'expression, il n'a point réussi dans la partie de l'harmonie ; & si l'on en trouve quelque trace dans ses ouvrages, c'est plutôt un effet de l'imitation de la nature, que le fruit de ses talens dans cette partie.

Le Corrége au contraire y a excellé. En cherchant le gracieux, il trouva bientôt l'harmonie, qui en est la source ; & qui elle-même naît d'un sentiment fin & délicat. Comme le Corrége ne pouvoit rien souffrir de ce qui offre de trop fortes oppositions, il devint un grand maître dans l'harmonie, qui n'est que l'art de trouver un terme moyen entre deux extrêmes, tant dans le dessin que dans le clair-obscur & dans le coloris. Le Corrége, comme nous l'avons déjà remarqué à l'article du dessin,

évitoit toutes les formes triangulaires & carrées, & donnoit à ſes contours une ligne ondoyante; effet de ſon Goût pour l'harmonie. Tout angle eſt formé par le concours de deux lignes droites ſans aucun centre; cette forme ne pouvoit donc convenir au Corrége, qui ſépara les lignes droites par une ligne courbe, & rendit par ce moyen ſes contours harmonieux. Il plaça de même un eſpace entre chaque partie, tant des jours & des ombres que du coloris. Il remarqua auſſi mieux qu'aucun autre peintre, qu'après une certaine tenſion les yeux ont beſoin de repos; c'eſt pourquoi après avoir placé une couleur franche & dominante, il avoit ſoin de la faire ſuivre d'une demi-teinte; & lorſqu'il vouloit de nouveau employer une partie brillante, il ne revenoit pas tout de ſuite au degré de teinte d'où il étoit parti, mais conduiſoit l'œil du ſpectateur par une gradation inſenſible au même degré de tenſion; de ſorte que la vue étoit, pour ainſi dire, réveillée de la même manière qu'une perſonne endormie eſt tirée du ſommeil par le ſon d'un inſtrument agréable; de façon que ce réveil reſſemble plutôt à un enchantement qu'à un repos interrompu. Quand je dis que le Corrége a paſſé du fort au doux & du doux au moyen, c'eſt pour faire comprendre qu'on peut paſſer tout d'un coup, ſans peine, de l'attention au repos, mais non pas du repos à l'attention, ſans éprouver un ſentiment déſagreable. La raiſon pour laquelle je commence par le fort, & non (comme on pourroit le dire) par le moyen que je place le dernier; c'eſt parce que le peintre doit s'attacher d'abord aux parties ſaillantes de ſes figures, pour penſer enſuite à celles qui
le

le sont moins ; de même qu'il s'occupera d'abord des figures principales, sur la ligne de terre de son tableau, pour passer après, par gradation, à celles qui fuient ; car les parties grandes, belles & expressives doivent toujours être employées sur le premier plan du tableau, ou à l'endroit principal du sujet. Je commence donc par le fort ; & comme tout doit se rapporter au sujet principal, en affoiblissant tous les accessoires ; de même la principale figure du tableau doit avoir la plus forte expression, tandis que les personnages secondaires peuvent être plus tranquilles. C'est ce que le Corrége a supérieurement bien observé dans le coloris & dans le clair-obscur ; mais dans le dessin, il a fait un mauvais usage du gracieux & de l'harmonie. Cependant comme le dessin n'est pas la partie dans la quelle l'harmonie est la plus nécessaire, nous pouvons lui passer ce défaut, puisqu'on lui doit tout ce qu'il y a de gracieux dans la peinture ; car avant le Corrége il ne régnoit aucune harmonie dans cet art. Il jouit donc de la gloire d'avoir été l'inventeur de cette partie qu'il a portée au plus haut degré de perfection, & dans laquelle il n'a jamais été surpassé ni même égalé. Je me bornerois même à ne parler ici que de lui seul, si je n'avois pas promis d'examiner les ouvrages des trois grands maîtres de l'art, pour ce qui regarde chacune de ces principales parties ; il est donc tems de passer au Titien.

Le Titien n'avoit d'autre espèce d'harmonie que celle qu'il acquit par l'imitation de la nature. On ne peut donc le comparer au Corrége, qui avoit médité sur cette partie :

il s'eſt contenté de l'uniformié, & c'eſt par-là qu'il a paru poſſéder quelque harmonie.

Qu'on ne tire cependant aucune conſéquence erronée de ce jugement. Tout ce que les autres ont dit, & tout ce que je viens d'avancer moi-même, doit être lu avec diſcernement. Quand je dis qu'un de ces grands maîtres n'a pas poſſédé telle ou telle partie, je veux faire entendre ſeulement qu'il n'y étoit pas auſſi habile que dans les autres, qu'il poſſédoit ſupérieurement. Il en eſt de même quand je ne fais point l'éloge des Beautés des autres maîtres de l'art, ou lorſque je les paſſe ſous ſilence. Mon intention n'eſt point de déprimer leurs ouvrages; je me ſers ſeulement des expreſſions que je crois néceſſaires, pour faire comprendre à mes Lecteurs la différence qu'il y a même entre les plus grands génies; car rien ne ſort aſſez parfait des mains de l'homme pour qu'on ne puiſſe trouver quelque choſe de plus parfait encore. Si je dis donc qu'en général tous les peintres qui ont ſuivi ceux dont nous avons parlé, n'ont poſſédé que quelques parties de l'art, ce n'eſt point pour les mépriſer, mais ſeulement pour marquer la préférence que méritent les premiers. De même, lorſque je critique l'harmonie & le coloris de Raphaël, ce n'eſt pas à dire pour cela que chez lui ces parties ſoient abſolument mauvaiſes, mais ſeulement qu'elles ne ſont pas auſſi parfaites que chez le Corrége & le Titien; car, lorſqu'on le compare à Michel-Ange, à Jule Romain, & même aux Caraches, il eſt très-beau dans ces mêmes parties. J'en dis autant du Corrége, qui, ſans contredit, étoit ſupérieur au Tintoret dans les draperies, & à Rubens

& à Jordans dans le dessin. Le Titien est très-foible dans le clair-obscur, quand on le compare au Corrége; mais il est supérieur, dans cette partie, à tous les autres peintres. On doit donc regarder ces trois artistes comme les plus grands maîtres de l'art, puisqu'ils ont été habiles dans toutes les parties en général, & supérieurs dans quelques-unes en particulier. Ils ont différé dans leur Goût, parce qu'ils ont choisi des moyens différens. Raphaël possédoit le Goût de l'expression; le Corrége préféra le style gracieux; le Titien aima le vrai: c'est-à-dire, que Raphaël prenoit dans la nature ce qu'elle a d'expressif; le Corrége ce qu'elle offre de gracieux, & que le Titien se contenta de la vérité. Cependant, comme ces trois peintres ont cherché la vérité, quoique par des routes différentes, ils se sont souvent rencontrés; car tout est dans la nature: l'expression s'y trouve aussi bien que la grace. Ces trois grands maîtres ont eu chacun un Goût différent, parce qu'ils ne mêloient pas ces parties ensemble, comme le fait la nature; mais chacun d'eux a fait choix de la sienne dans tout l'ensemble. Quand, en imitant la nature, ils trouvoient quelquefois une partie dans laquelle un autre les surpassoit, sans qu'elle fût contraire à leur objet principal, ils rendoient cette partie très-belle, quoiqu'elle ne leur fût pas particulière: voilà pourquoi Raphaël a souvent eu toute la grace du Corrége, & toute la vérité du Titien; de même que le dessin du Corrége est quelquefois aussi beau que celui de Raphaël, & son coloris aussi vrai que celui du Titien; comme on peut dire encore que le Titien a quelquefois dessiné avec à-peu-près autant de force que Raphaël, & peint

T ij

avec autant de grace que le Corrége. Cependant comme cela ne leur est arrivé que rarement, & que l'on ne trouve pas souvent de ces écarts heureux dans leurs ouvrages, j'ai pensé devoir distinguer leur Goût par les parties dans lesquelles ils ont principalement excellé.

ARTICLE VII.

Comparaison du Goût des Anciens avec celui des Modernes; & des causes qui ont déterminé les premiers dans leur choix.

CONCLUSION.

COMME aujourd'hui chaque peintre, pour ainsi dire, fait choix d'un genre différent, & qu'il y cherche la plus grande perfection possible, il faut croire que les anciens en ont agi de même. Une seule cause les a cependant toujours guidés, depuis la renaissance de l'art, savoir, l'imitation de la nature : elle seule a été leur but, quoiqu'ils l'aient cherché par des routes particulières. Les anciens Grecs, malgré les différences qu'on trouve dans leurs ouvrages, n'avoient cependant aussi qu'un même but principal; mais il étoit beaucoup plus élevé que celui des modernes. Comme leurs idées étoient plus sublimes, ils prirent un terme moyen entre la perfection divine & la perfection humaine; c'est-à-dire, la Beauté pour objet

principal, & l'expression seule de la vérité : voilà pourquoi toutes leurs productions ont cette parfaite Beauté, qui n'est jamais altérée par aucune expression trop forte. Je crois donc que, sans se tromper, on peut dire que le Goût des anciens étoit celui de la Beauté & de la perfection ; car quoique leurs ouvrages, comme productions de l'homme, aient des défauts, on y trouve cependant le Goût de la perfection. De même que le vin conserve encore le goût de vin, quoique mêlé avec de l'eau, leurs chefs-d'œuvre, malgré les bornes circonscrites de l'esprit humain, ne tendent pas moins à la perfection ; je regarde donc leur Goût comme celui qui approche le plus de la perfection. En général, on remarque dans les ouvrages des anciens la même différence dans le degré de leur Beauté & de leur expression, que chez les modernes ; mais non pas dans celui de leur Goût. On peut distinguer en trois classes les monumens que les anciens nous ont laissé de leur art ; c'est-à-dire, que dans toutes les statues que nous avons de l'antiquité, il y a trois différens degrés de Beauté. Celles de la dernière classe ont au moins toutes le Goût de la Beauté, mais seulement dans les parties essentielles ; celles de la seconde classe ont déjà de la Beauté dans les parties simplement utiles ; & dans celles de la classe la plus parfaite, on trouve la Beauté dans toutes les parties, depuis celles qui sont absolument nécessaires, jusqu'à celles qui sont superflues : ces statues sont par conséquent parfaites. Or, comme la Beauté en elle-même n'est que la perfection de chaque concept, & que nous donnons le nom de belles, tant aux choses purement idéales qu'aux

individuelles, quand ces choses sont parfaites; il faut de même considérer les ouvrages des anciens sous ces points de vue; c'est-à-dire, que leur Beauté ne se trouve pas toujours dans la même partie, mais consiste seulement en ce que la partie qu'ils ont choisie est rendue dans toute sa Beauté. Les chefs-d'œuvre du degré supérieur sont le *Laocoon* & le *Torse*; l'*Apollon du Belvedere*, & le *Gladiateur de Borghèse*, sont des ouvrages du second degré; les productions du troisième degré sont sans nombre: nous ne dirons rien des ouvrages médiocres. Les grands maîtres de l'antiquité avoient des idées infiniment plus élevées que les modernes; & leur manière de faire étoit beaucoup plus large, parce que leurs idées se formoient sur la perfection, & que dans leur exécution ils ne s'attachoient pas, comme les modernes, à une partie de la nature, mais à la nature entière.

De même que les modernes se sont proposés un seul but dans un ouvrage, les anciens ont observé dans chaque partie séparée les différentes causes pour lesquelles la nature l'a formée. Parmi les modernes, le Corrége a choisi le genre gracieux, Raphaël celui de l'expression. Comme le tendon d'un muscle, par exemple, est d'une plus grande expression que la chair, Raphaël indiquoit davantage les tendons que la chair; tandis que le Corrége rendoit la chair plus apparente que le tendon. Mais les anciens exprimoient également l'un & l'autre, parce qu'ils savoient que la chair & les muscles ont chacun leur genre de Beauté particulière. Les modernes ont par conséquent affoibli une partie pour rendre l'autre plus expressive &

plus sentie ; c'est ce que les Grecs ne faisoient pas : ils changeoient seulement ces parties selon la signification qu'elles devoient avoir. Lorsque leur figure représentoit un homme, ils y mettoient tout ce que l'humanité comporte ; mais quand elle représentoit un dieu, ils y omettoient tout ce qui tient trop à l'humanité, pour n'y laisser que ce qui appartient à la nature divine : c'est de cette manière qu'ils se conformèrent en tout à l'expression & à la vérité. Quand ils représentoient des hommes, ils tâchoient de ne rien omettre, mais seulement de rendre les parties essentielles pour l'expression plus sensibles que celles qui sont inutiles.

Je conclus donc par dire que le peintre qui veut trouver le bon Goût, c'est-à-dire, le meilleur Goût, pourra l'acquérir en étudiant ces quatre modèles ; savoir, dans les *Antiques*, le Goût du *beau* ; dans *Raphaël*, le Goût de l'*expression* ou de la *pensée* ; dans *le Corrége*, le Goût du *gracieux* & de l'*harmonie* ; dans *le Titien*, le Goût de la *vérité* ou du *coloris*. Il doit cependant se perfectionner dans ces différentes parties par une étude constante de la *Nature*. Tout ce que j'ai avancé dans cet ouvrage n'a été dit que dans la vue d'être utile, afin que les jeunes artistes apprissent à connoître la manière de juger de leur propre Goût. Car ce qu'il y a de plus difficile dans l'art de penser, c'est de ne point tomber dans l'erreur. Comme de tout tems on a cherché à imiter les grands maîtres dont nous avons parlé, sans que les plus habiles artistes aient pu les surpasser, on doit regarder comme une vérité de fait, que ces trois hommes illustres ont suivi la

meilleure route pour parvenir à la perfection ; voilà aussi pourquoi je me suis servi de leur exemple, & que j'ai enseigné le moyen de connoître leurs Beautés, & de les imiter. L'artiste qui voudra s'appliquer sans relâche, & réfléchir mûrement à ce que je viens de dire, pourra un jour se complaire dans ses propres ouvrages, & parvenir au bon Goût.



OBSERVATIONS

OBSERVATIONS

DE

M. LE CHEVALIER D'AZARA,

SUR LE PRÉCÉDENT TRAITÉ

DE M. MENGS.



OBSERVATIONS

DE

M. LE CHEVALIER D'AZARA,

SUR LE PRÉCÉDENT TRAITÉ

DE M. MENGS.

M. Mengs composa son Traité *sur la Beauté & sur le Goût dans la Peinture*, avant de passer en Espagne. C'est son premier ouvrage littéraire; il l'écrivit en Allemand, & le fit imprimer dans cette langue. Comme la Beauté étoit son objet favori, il ne cessa jamais d'y méditer, ainsi qu'on pourra s'en convaincre par ses autres écrits que je publie aujourd'hui. Personne, sans doute, n'a mieux discerné & rendu la Beauté dans la pratique de l'art, & n'en a fait un plus heureux choix que M. Mengs; mais séduit par la métaphysique de M. Winckelmann, son ami, il se livra, dans la théorie, aux rêves des Plato-

niciens fur cette partie fublime de la peinture. Mes idées fur cet objet ont toujours été fort différentes de celles de mes deux amis ; c'eft ce qui m'a engagé à les expofer au Lecteur, afin qu'il puiffe juger qui de nous a approché le plus de la vérité. Il importe peu qu'on raifonne différemment fur la Beauté & fur fon origine : elle reftera toujours ce qu'elle eft, fans rien perdre de fon prix.

C'eft en puifant dans les écrits de M. Mengs, en profitant de fes entretiens & de l'amitié qui me lioit à lui, que je me fuis vu en état de raffembler les obfervations que je préfente au public ; en convenant de bonne-foi que tout ce qu'on y trouvera d'utile, je le dois à M. Mengs, & que ce n'eft qu'à moi feul qu'on doit imputer les idées fauffes ou erronées qu'on pourra y remarquer.

§. I.

Des différentes opinions fur la Beauté.

UN grand nombre d'auteurs ont écrit fur la Beauté ; je crois néanmoins qu'on eft encore fort éloigné de favoir ce qui la conftitue véritablement. Platon, qui en a beaucoup parlé, a jeté peu de lumière fur ce fujet ; & fuivant fa méthode ordinaire de donner une exiftence, &, pour ainfi dire, une individualité à tout ce que fon imagination lui repréfentoit, il l'a fait décrire par Socrate, comme une belle fille, qui étoit une de fes interlocuteurs. C'eft à la même origine que les Graces, les

Muses, & tout le cortége de la poésie Grecque doivent leur existence. Cependant le systême de Platon, indiqué par M. Mengs, ne laisse pas d'être ingénieux, lorsqu'il dit : Que nos ames existoient avant d'être unies à nos corps, & qu'antérieurement à cette union elles étoient douées d'une connoissance parfaite de toutes choses, mais qu'après avoir été liées à la matière, elles en avoient perdu la mémoire ; & que lorsque nous apprenons quelque chose, ce n'est que par un acte de réminiscence de ce que nous savions dejà ; que comme dans ce premier état l'ame avoit une connoissance certaine & positive de la Beauté, elle ne fait que se rappeller cette idée, lorsque, dans notre existence actuelle, elle nous charme & nous ravit dans les objets matériels & visibles *. Qu'il est malheureux qu'un systême aussi ingénieux pêche contre la vérité !

Saint Augustin, qui fut célèbre Platonicien, a donné, dit-on, un Traité sur le Beau, qui s'est perdu. Il paroît néanmoins par quelques idées éparses dans ses autres écrits, que, selon lui, « le rapport exact des parties » d'un tout entr'elles, qui les constitue *un*, est le carac- » tère distinctif de la Beauté » : *Omnis porrò Pulchritudinis forma unitas est.* Les adeptes initiés dans les mystères des nombres comprendront peut-être ce que cela veut dire.

Wolff & Leibnitz, qui n'ont pas toujours formé d'aussi beaux rêves que Platon, disent que tout ce qui plaît est

* Platon, dans le Phédon.

beau ; & que ce qui déplaît est laid On ne peut certainement pas confondre plus mal-adroitement la cause avec l'effet, c'est-à-dire, la Beauté avec la sensation agréable qui en est le résultat.

D'autres prétendent que la Beauté consiste dans la *variété*, dans l'*unité*, dans la *régularité*, dans l'*ordre*, & dans la *proportion*. C'est ce qui s'appelle vouloir expliquer une chose abstraite, par une autre qui l'est encore davantage. Car si la Beauté est difficile à définir & à comprendre, la régularité, l'ordre, &c. ne le sont pas moins.

Le système de Hutcheson & de ses partisans, qui ont imaginé un sens interne, par le moyen duquel ils pensent que nous distinguons le Beau, de même que le sens de la vue nous sert à voir les couleurs & les formes, est, selon moi, le plus mauvais & le moins ingénieux de tous. Il ressemble au subterfuge de certains poëtes, qui, embarrassés sur la manière de parvenir au dénouement d'une tragédie, ont recours à un prodige. Suivant ces philosophes, il seroit nécessaire de créer autant de sens internes qu'il y a des idées abstraites qui peuvent entrer dans la tête de l'homme. La *vertu*, l'*ordre*, &c. auroient donc aussi leurs organes particuliers, par lesquels ils s'introduiroient dans l'entendement, ainsi que la Beauté.

Le Traité du Beau du Père André, Jésuite, que M. Diderot trouve si bien écrit, si bien étendu, si bien lié, ne me paroît cependant pas mieux développer que les autres en quoi consiste la Beauté. Il la divise & la sous-divise à l'infini, & tout se réduit enfin à dire, que les diverses sortes de Beautés proviennent de la *régula-*

rité, de l'*ordre*, de la *proportion*, &c.; ce qui revient encore à expliquer une chose obscure par une autre moins intelligible.

M. Diderot, après avoir rejeté plusieurs idées sur la Beauté, finit enfin par avancer les siennes; mais il est à craindre qu'il ne périsse parmi les mêmes écueils où les autres ont fait naufrage. L'analyse de son système m'écarteroit ici inutilement de mon sujet; il suffira de jeter un coup-d'œil sur le résultat qu'il en tire lui-même; le voici: « J'appelle donc Beau hors de moi, tout ce qui contient » en soi de quoi réveiller dans mon entendement l'idée » de rapports; & Beau par rapport à moi, tout ce qui » réveille cette idée ». Je laisse au Lecteur à apprécier la sublimité de cette définition.

Dans un petit ouvrage qui parut, il y a quelques années, à Rome, & qui est dédié à M. Mengs, on attribue l'origine de la Beauté à l'amour-propre. Mais ce n'est là que renverser les idées; puisque la Beauté est une qualité inhérente à l'objet qui nous paroît beau, & non pas à la personne qui en reçoit l'impression.

Si la Beauté pouvoit se définir, personne, selon moi, ne l'auroit mieux fait que Cicéron; mais la simplicité avec laquelle il s'exprime à ce sujet, n'aura, sans doute, pas été du goût de ceux qui cherchent à tout quintessencier. « La Beauté du corps humain, » dit ce grand orateur, « consiste dans une certaine harmonie des proportions, » jointe au charme du coloris ». *Et ut corporis est quædam apta figura membrorum cum coloris quâdam suavitate, eaque dicitur pulchritudo; sic in animo opinionum judiciorumque*

æquabilitas, & conſtantia, cum firmitate quâdam & ſtabilitate.... Pulchritudo vocatur *.

A peine y a-t-il un auteur qui ait écrit ſur cette matière, ſans avoir formé un ſyſtême particulier; & ce ſeroit perdre ſans fruit mon tems que de vouloir les examiner tous. Ceux dont je viens de parler ſuffiſent pour faire connoître la diverſité des opinions ſur cette matière. Il eſt tems d'expoſer la mienne; cependant je me bornerai uniquement à la Beauté qui eſt relative à l'art du deſſin.

Dans ſa jeuneſſe M. Mengs regardoit la Beauté comme une choſe véritablement exiſtante par elle-même, & crut qu'il pourroit la définir; mais il n'avoit pas prévu la difficulté de cette entrepriſe, & fut obligé de ſe borner à donner quelques notions de ſes effets. Je me haſarderai néanmoins à mettre ſous les yeux du Lecteur ce que je crois pouvoir dire de plus probable ſur un ſujet auſſi difficile à traiter **.

---

* *Cicero, Tuſcul. IV.* C'eſt-là à-peu près la penſée d'un auteur Italien, qui dit: Que la Beauté n'eſt qu'une proportion bien entendue des différentes parties entr'elles, & un rapport exact de ces parties avec le tout; de manière que cela forme un enſemble qui ne laiſſe rien à deſirer pour ſa perfection. *Veri precetti della pittura, da Armenini.* Note du Traducteur.

** Le lecteur nous ſaura gré, ſans doute, de lui rappeller ici, par analyſe, les idées contenues dans le *Diſcours philoſophique ſur le Beau*, de M. Panckoucke, que M. d'Azara n'auroit pas manqué de citer avec éloge s'il l'avoit connu.

Après avoir jeté un coup-d'œil ſur les ſentimens de Platon, du Père André, de Winckelmann, de Hogarth & de Pope, M.

§.

§. I I.

Manière dont on peut se former une idée de la Beauté.

QUAND nous voyons un corps qui remplit parfaitement toutes les fonctions pour lesquelles il a été destiné,

---

Panckoucke dit : Que le Beau est fixe, invariable, immuable, & que les idées différentes qu'on s'en forme ne tiennent qu'à un défaut de lumières & de développement. Après quoi il pose pour principes : 1°. que l'esprit humain n'est susceptible que d'un certain développement : 2°. qu'il y a eu dans les tems antérieurs, & qu'il y a encore aujourd'hui des nations qui ont atteint ce dernier degré de développement dans plusieurs genres : principes que l'auteur discute ingénieusement, en s'appuyant sur des exemples, & dont il se sert ensuite pour fixer les idées sur le Beau ; en prouvant que dans chaque genre on a des modèles du Beau, & que ces modèles sont fixes & invariables, étant adoptés généralement dans les sociétés civilisées par les personnes qui ont acquis tout le développement dont l'esprit humain est susceptible, & que tous les peuples ne tarderoient point à adopter, s'ils parvenoient à ce même degré de perfection. L'idée du Beau ne nous est point naturelle, puisqu'il n'y a point d'idées innées ; & nous ne l'acquérons qu'à force de voir & de comparer ; voilà pourquoi cette idée ne peut subsister que parmi les nations civilisées, qui se sont toujours formées, & qui se formeront toujours la même idée du Beau, qui n'est donc pas une qualité relative, comme on l'a prétendu. D'ailleurs c'est moins dans la nature que dans la tête des artistes qu'existent les modèles du Beau, qui n'a point été formé

nous disons que c'est un corps sain ; & en généralisant cette idée, nous appellons *santé* l'état où se trouve ce corps. Ce mot *santé* ne sert donc qu'à faire connoître l'idée abstraite que l'esprit s'est formée des corps qui se trouvent dans cet état. Vouloir lui donner une autre signification, c'est tomber dans le Platonisme, qui place tous les objets dans nos idées : erreur dont M. Mengs n'a pas pu se garantir. En suivant la même analogie, nous dirons donc que la Beauté est une idée purement abstraite ; & c'est l'idée que nous nous formons des choses, douées de certaines qualités, qui les rendent belles, ainsi que nous le ferons voir dans la suite : donc elle n'existe que dans notre entendement.

§. III.

Ce qui fait qu'une chose nous paroît belle.

LA Beauté des objets consiste sans contredit dans l'union de la perfection & de la grace. Nous appellons

d'un seul trait, mais de la réunion de différentes parties. Le Beau n'a point de degrés ; une chose ne pouvant être ni plus ni moins belle, & dans chaque genre les belles choses sont semblables, quoique sur une échelle différente. Ce ne sont point quelques qualités particulières qui constituent la Beauté, qui réside sur-tout dans l'exacte proportion des parties & de l'ensemble. *Note du Traducteur.*

parfaite une chose à laquelle il ne manque rien, & qui n'offre rien de gratuit ou de superflu; & nous donnons le nom de gracieux à tout ce qui fait une impression douce & agréable sur notre esprit. L'homme le moins instruit même est en état de juger de l'impression matérielle que reçoivent ses organes par le sens de la vue; mais la perfection ne peut être sentie & appréciée que par celui qui a observé & étudié avec soin les qualités & les propriétés des choses, qui en a fait une exacte comparaison, & qui enfin est en état de juger s'il n'y a rien de superflu, ou s'il n'y manque rien relativement à leur destination: équilibre qui constitue leur véritable état de perfection. Ce n'est donc que par une étude constante & bien approfondie, qu'on peut parvenir à la connoissance du Beau; & l'on peut poser comme un principe cerrain, que le choix de la Beauté, ou le jugement qu'on en portera, sera toujours en raison de l'intelligence de l'artiste ou de l'amateur *.

Le mauvais ou le laid, qui est le contraire de la

* Le Beau que présente l'art, dit un auteur Allemand, est bien plus sûr & plus déterminé pour nous que le Beau de la nature. Dans chaque ouvrage de l'artiste, son intention peut nous être connue; nous pouvons savoir jusqu'à quel point son imitation approche du modèle, ou s'en écarte; mais rarement connoissons-nous l'intention du Créateur dans les ouvrages de la nature.... Dans les ouvrages de l'art, nous avons deux données, le modèle & l'imitation; dans les ouvrages de la nature, nous n'avons qu'une donnée: c'est l'objet lui-même, dont nous ne jugeons jamais que relativement à notre façon de voir, de sentir & d'être. *La Beauté, Conte, par M. Nicolaï.* Note du Traducteur.

Beauté, provient de l'imperfection, qui produit des sentimens désagréables; & nous en jugeons d'après les mêmes principes qui servent à nous faire connoître la Beauté.

§. IV.

De la différence qu'il y a entre le Beau & le Gracieux.

LE Gracieux n'est pas toujours beau par sa nature, quoique, en général, le Beau soit gracieux. Ce qui plaît à l'un ne plaît pas toujours aux autres; souvent même ce qui nous a charmé dans un tems ne nous fait plus plaisir dans un autre tems : ce qu'il faut attribuer à ce que le Goût est un effet des sens, & non de l'entendement. Aussi n'y a-t-il aucune chose, quelqu'imparfaite qu'elle puisse être, qui ne plaise à quelqu'un.

« Il ne faut pas disputer des goûts, » dit le proverbe; c'est-à-dire, que celui qui aime une chose a véritablement du Goût pour cette chose; & cette proposition est incontestable. Mais si l'on prétendoit en conclure qu'indifféremment tous les Goûts sont bons, ce seroit en tirer une fausse conséquence.

Une femme qui mange du plâtre, de la terre, ou d'autres pareilles matières, a sans contredit du Goût pour ces choses-là; mais c'est un goût dépravé. De même M. de la Mothe, qui préféroit les bambochades qu'on vend au Pont-Marie, à Paris, aux chefs-d'œuvre de Raphaël, avoit un très-mauvais Goût.

Quand on dit qu'une chose nous plaît davantage qu'une autre, on n'est pas tenu de rendre compte de cette préférence ; mais lorsqu'on avance que tel objet est plus beau que tel autre, il faut pouvoir en déduire la raison. Il y a des personnes qui aiment mieux les vers de Lucain que ceux de Virgile : cela ne les rend que ridicules ; mais si l'on prétendoit en conclure que les vers de la Pharsale sont plus beaux que ceux de l'Enéide, il faudroit pouvoir le prouver. On voit tous les jours des personnes qu'une couleur flatte plus qu'une autre, sans qu'on puisse leur disputer ce Goût ; mais si l'on poussoit cette affection jusqu'à soutenir que le verd est plus beau que le bleu, on passeroit pour un aveugle, à moins qu'on n'en démontrât la cause. Si quelqu'un prenoit de l'amour pour une femme qui auroit les traits & la barbe d'un homme, personne, sans doute, ne chercheroit à lui faire comprendre combien ce Goût est singulier ; mais on riroit de celui qui oseroit prétendre que les traits mâles & une paire de moustaches constituent la Beauté du sexe. Cela nous prouve que, pour avoir une notion exacte de la Beauté, & pour pouvoir en juger, il est nécessaire d'avoir des sens exercés & un jugement sain ; tandis que les sens seuls suffisent pour nous bien déterminer dans notre Goût. Le Goût de l'un ne doit pas décider du Goût des autres ; cependant il y a des Goûts qui sont bons, & d'autres qui sont mauvais, ridicules, extravagans, grossiers.

Nos mœurs & notre ignorance même ne nous permettent pas de nous représenter l'enthousiasme avec lequel les Grecs se laissoient transporter par la Beauté, dont ils avoient conçu une si haute idée, qu'ils la regar-

doient comme divine; aussi y sacrifioient-ils tout dans les ouvrages de l'art; & dans l'expression même des plus fortes passions, ils avoient soin qu'elle n'altérât point les formes heureuses de la belle nature. Virgile a dépeint Laocoon comme un taureau qu'une blessure mortelle rend furieux, & qui remplit l'air de ses mugissemens; tandis qu'Agesandre, plus sage, a su exprimer le plus haut degré de douleur, sans nuire à la Beauté.

Je pourrois citer des exemples sans nombre de la valeur que les Grecs attachoient à la Beauté; mais il suffira de dire que, dès les premiers tems, la Beauté avoit fixé, dans l'Elide, les yeux du gouvernement, & qu'il y avoit des juges pour distribuer des prix aux plus belles personnes des deux sexes. A Sparte, à Naxe, & ailleurs, on pratiquoit le même concours. Pour mériter ces prix, les concurrens devoient se présenter devant les peintres & les statuaires, qui, sans contredit, sont des juges compétens dans cette matière. Anacréon dit que la nature après avoir épuisé tous ses trésors en formant l'homme & les autres animaux, à qui elle donna en partage la force, l'agilité, l'esprit & les autres qualités estimables, il ne lui resta plus pour orner la femme que la Beauté, qui est un don bien plus précieux, & qui prévaut sur tous ceux dont elle a doué l'homme.

Ce peuple délicat poussa le rafinement jusqu'à établir aussi des prix pour ceux qui donnoient les baisers les plus doux & les plus amoureux. Ils exaltèrent enfin leur esprit jusqu'à s'imaginer que les ames qui habitent des corps bien conformés, les quittent avec plus de regret que celles qui se trouvent dans des corps mal-faits,

& qu'elles n'en sortent qu'insensiblement, afin de les laisser dans une espèce de sommeil ou de songe agréable*.

D'ailleurs, l'idée que les Grecs avoient de la Beauté naturelle de l'homme, étoit bien différente de celle que les modernes s'en sont formée, puisqu'elle consistoit dans la perfection, dans une juste proportion des membres, dans le coloris, dans une certaine tranquillité, & dans une grandiosité qui, en cachant, pour ainsi dire, les imperfections de la nature humaine, donnoit à leurs figures un air divin; tandis que nous n'estimons belles que celles qui tiennent le plus de l'homme, & qui laissent appercevoir davantage ses foiblesses, & même ses défauts **. Des traits sans régularité, sans symétrie; des membres sans proportion; un air commun & sans noblesse, & d'autres semblables incorrections, peuvent chez nous former la Beauté, pourvu que le coloris soit bon, que les yeux aient de l'ame & de la vivacité, que les formes soient élégantes & sveltes, & que le tout enfin ait beaucoup de mouvement & d'expression; sur-tout si cette expression dénote le desir ou une passion érotique. Nous ne sommes que matière & action; les Grecs étoient tout sentiment & repos.

* *Philostrat. Icon. lib. I, c.* 4.

** M. Cochin paroit avoir été dans les principes que M. d'Azara reproche ici aux modernes. Il prétend que les artistes qui se livrent au systême de la *prétendue noblesse idéale*, n'ont presque jamais à eux que cinq ou six têtes de différens genres, qu'ils répètent par-tout; mais que ceux qui suivent la nature à travers quelques irrégularités, sur lesquelles, lorsqu'ils sont en effet de vrais artistes, ils répandent de l'agrément par la belle manière de le rendre; que ceux-là, dis je, unissent à la variété la vérité & la Beauté. *Sur le Costume, p.* 37. *Note du Traducteur.*

§. V.

Du Goût dans la Peinture.

LE mot *Goût*, dans la peinture, eſt purement métaphorique, & l'on s'en ſert par comparaiſon au goût du palais, qui eſt un de nos ſens. La ſaveur ou le goût eſt l'impreſſion que le ſens reçoit; & nous le jugeons bon ou mauvais, ſuivant qu'il eſt relevé ou fade, agréable ou déſagréable.

Les arts contribuent autant à charmer nos ſens qu'à former notre eſprit. Les ſens reçoivent leurs impreſſions; l'entendement les diſtingue, & la raiſon en juge. Dans la peinture, c'eſt le ſens de la vue qu'on compare au goût du palais, & les objets viſibles aux ſaveurs.

On peut donc aſſurer qu'une perſonne n'a aucun Goût pour la peinture, quand ſes yeux ne peuvent pas diſtinguer exactement les objets viſibles, & que ſon eſprit eſt incapable d'en juger avec diſcernement; de même qu'on dit que celui qui confond toutes les ſaveurs, n'a point de palais. On donne le nom d'homme de Goût, en peinture, à celui qui, du premier coup-d'œil, diſtingue ce qui eſt beau & ce qui eſt mauvais; mais celui qui préfère les choſes mauvaiſes & ridicules à ce qui eſt bon, doit néceſſairement paſſer pour un homme qui a le Goût dépravé.

Nous diſons de même qu'un peintre a le Goût mauvais, lorſque,

lorfque, parmi les objets que lui offre la nature, il choifit, en général, pour fon art, ceux qui font mauvais; tandis qu'au contraire l'artifte qui prend ce qu'elle préfente de meilleur, paffera pour avoir le Goût bon & épuré; & celui qui ne fait pas diftinguer le bon du mauvais, mais qui fe contente de copier les objets tels qu'il les voit, doit être regardé pour n'avoir aucun Goût : c'eft là, fans doute, la claffe la plus nombreufe des peintres. Il s'enfuit donc auffi que, comme le Goût dont nous parlons eft le réfultat du génie, du difcernement & de l'étude, il faut en conclure que celui qui le poffède eft doué d'un jugement fain; & que quiconque a le Goût mauvais, a auffi l'efprit mal tourné; tandis que l'artifte qui eft privé de tout Goût, eft un ignorant ftupide. On peut en dire autant des amateurs qui veulent juger de la peinture, &, en un mot, de tous ceux qui prétendent parler des arts.

En continuant ce parallèle du goût du palais avec celui des arts, nous devons obferver que, comme dans le premier il y a des chofes qui ont beaucoup de faveur, d'autres qui en ont moins ou qui n'en ont aucune, la nature nous offre de même des objets qui font une forte impreffion fur les nerfs optiques; d'autres dont ils font foiblement affectés; d'autres enfin qu'on ne diftingue que confufément. Ainfi donc, de même que pour flatter le palais on unit enfemble plufieurs ingrédiens, afin d'augmenter ou d'améliorer la faveur d'un mets, le peintre judicieux doit pareillement raffembler tous les objets qui peuvent fe prêter mutuellement de la Beauté, pour produire des ouvrages de bon Goût, & qui plaifent à la vue & à l'efprit.

§. VI.

Pourquoi la Beauté nous plaît dans les ouvrages de l'art, & quelle est l'espèce de plaisir qu'il en résulte.

Il y a des personnes qui croient que le plaisir que nous cause la peinture provient de l'illusion, c'est-à-dire, de l'erreur où nous jete la vue d'un tableau. Ils s'imaginent, sans doute, que nous croyons appercevoir réellement les objets que cette peinture représente; ainsi qu'ils pensent que nous pleurons à une tragédie ou rions à une comédie, parce que nous nous persuadons véritablement être présens aux événemens que nous voyons représenter sur la scène: d'où ils concluent que le tableau est d'autant plus beau, que l'imitation est plus parfaite.

Ce raisonnement est faux dans ses principes, ainsi que dans sa conséquence. Nul homme doué du moindre jugement, ne peut supposer, pas même pour un instant, que les objets qu'il voit dans un tableau, soient des objets réels. Je dis plus, s'il étoit possible que cela fût vrai, la peinture feroit le plus souvent un effet totalement contraire à celui qu'elle fait & qu'elle doit faire. Comment, par exemple, une personne dont les nerfs sont délicats & le cœur sensible, pourroit-elle soutenir la vue du tableau du Massacre des Innocens, que des soldats brutaux déchirent en pièces d'une manière si barbare? Seroit-il possible qu'une femme aimable, que la vue d'une

araignée ou d'une fouris fait évanouir, prît plaifir à voir placé au pied de fon lit la figure d'un monftrueux dragon, prêt à dévorer la belle Andromède ? Ce n'eft donc point par l'illufion que la peinture nous attache principalement. Ajoutons à cela qu'un excellent tableau ne nous paroît pas toujours tel au premier coup-d'œil ; mais qu'il nous plaît d'autant plus, que nous l'examinons avec plus d'attention & de foin.

Que l'imitation eft d'autant plus belle qu'elle eft plus exacte ; voilà une feconde erreur, qui eft une fuite de la première. Qu'eft-ce que l'imitation a de commun avec la Beauté ? L'imitation a, fans doute, fon mérite particulier ; mais fi l'original n'eft pas beau, la copie ne peut certainement pas être belle, quelque reffemblante qu'elle foit d'ailleurs. La Beauté confifte donc, comme nous croyons l'avoir prouvé, dans l'union de la perfection & de la grace ; & tout ce qui n'a pas ces deux qualités, ne peut pas être beau.

Tous les tableaux de l'école Flamande, pour ainfi dire, font des imitations parfaites de la nature. Cependant quiconque a le moindre Goût ne peut y trouver une véritable Beauté. Ce font, fans contredit, de belles copies pour ceux qui s'arrêtent au mécanifme de l'art, & qui n'y cherchent rien de plus ; & l'on peut appliquer ici un axiôme de Quintilien : *Adeo in illis quoque eft aliqua vitiofa imitatio, quorum ars omnis conftat imitatione.*

Mais en quoi confifte donc, demandera-t-on, le Goût, produit par la Beauté ? C'eft-là une queftion fort compliquée, & qui feule exigeroit une longue difcuffion ; je me flatte cependant de pouvoir en donner une idée

assez claire, si le Lecteur veut bien me suivre avec un peu d'attention.

Le besoin de penser est essentiel pour notre ame, qui ne peut exister sans cette faculté ; & c'est en exerçant cette faculté qu'elle jouit : elle doit donc naturellement chercher des objets qui puissent l'attacher, & c'est ce desir de les trouver qu'on appelle *curiosité*. Lorsque l'ame suspend cet exercice, ou qu'elle s'en occupe trop longtems de suite, il en résulte *l'ennui*, qu'on éprouve toutes les fois que par complaisance, ou par quelque égard, on est obligé de s'arrêter à des choses qui ne nous sont pas plaisir. Rien ne pèse plus à l'ame que cette situation désagréable, & il n'y a point de peine, point de fatigue, point de péril même auquel elle ne se soumette pour s'en affranchir : de manière qu'on peut dire que le desir d'éviter l'ennui est le principal ressort du cœur humain. Ce que nous nommons amusemens, divertissemens, tels que les spectacles, la poésie, la musique, la peinture, &c. qui forment & entretiennent la société, n'ont point d'autre origine que cette crainte de l'ennui : voilà aussi pourquoi chaque individu en particulier tâche d'occuper son esprit le plus agréablement & avec le moins de fatigue possible. Au reste, l'ame ne peut exercer ses facultés que de deux manières : l'une, en recevant par les sens les impressions des objets extérieurs ; l'autre, en réfléchissant & en méditant sur les idées que la mémoire lui fournit, & en les combinant de différentes manières. Mais ce dernier moyen est trop pénible pour la plupart des hommes, dont bien peu sont en état de jouir du bonheur en se renfermant en eux-mêmes.

Ce qui plaît le plus généralement aux hommes, c'eſt la jouiſſance des impreſſions que les objets font ſur les ſens. Ces impreſſions ſont ou agréables ou déſagréables par deux motifs : le premier conſiſte dans la vibration plus ou moins forte des nerſs de nos organes ; l'autre, dans les idées que les objets font naître : je ne parlerai ici que du premier. Une couleur trop vive, un ſon trop fort, donnent une violente fibration aux nerſs optiques & auditifs ; ils occaſionnent par conſéquent des ſenſations déſagréables. Il eſt donc néceſſaire que cette commotion des nerſs ſoit douce, modérée, & qu'elle ne les agite qu'autant que le permet leur délicateſſe. Si l'impreſſion n'eſt pas aſſez forte pour émouvoir les nerſs au degré néceſſaire, alors, au contraire, il n'en réſulte aucune vibration, ou du moins elle eſt ſi foible, que l'ame ne peut la diſtinguer : on ſent bien, à la vérité, une ſenſation confuſe, mais dont il ne réſulte ni peine, ni plaiſir.

Nous pouvons donc en conclure que ce ſont les ſenſations modérées qui occupent le plus agréablement notre ame ; & il s'enſuit naturellement que ce ſont les objets qui produiſent le mieux cet effet qui nous paroiſſent les plus agréables. Si à cela il ſe joint un certain rapport ou une certaine convenance entre les objets & les ſenſations, qui produiſe avec facilité & clarté des idées qui y ſoient analogues, il en réſultera l'*évidence ;* & c'eſt cette évidence ou cette clarté qui ſatisfait notre ame, parce qu'elle lui procure des ſenſations agréables, ſans peiner l'eſprit par la conception des idées ; car l'on ſait que l'ame eſt moins en état de ſouffrir la fatigue que le corps.

Or, puiſque la Beauté conſiſte dans la perfection & dans le plaiſir qui en réſulte, le ſentiment agréable qui en eſt la ſuite, provient donc des ſenſations douces, ainſi que de l'évidence ou de la clarté avec laquelle l'eſprit peut appercevoir ſa perfection.

Si de plus l'objet agréable poſſède quelques autres qualités, de celles que nous appellons rapport, analogie, ſympathie, &c. (qu'il n'eſt pas de mon objet d'expliquer ici) qui ſur-tout ont lieu entre deux perſonnes de différent ſexe; alors la Beauté, outre l'effet dont nous venons de parler, produit dans l'ame un treſſaillement de joie, & la tranſporte, pour ainſi dire, hors d'elle-même, ce qui produit cette paſſion ou cet enthouſiaſme qu'on appelle *amour*.

De la vue en peinture, de cette même Beauté réſulte une impreſſion plus modérée, parce qu'elle n'a point cette qualité ſympathique; par conſéquent, elle émeut plus doucement les ſens, & occupe agréablement l'eſprit, ſans le troubler ni le peiner.

---

§. VII.

Des qualités néceſſaires au Peintre pour parvenir à la connoiſſance du Beau.

Des organes délicats, une ame ſenſible, & un eſprit dépourvu de préjugés, ſont les qualités les plus eſſentielles que doit poſſéder un peintre; car ſans la première, le Beau ne lui fera aucune impreſſion; ſans la ſeconde,

il ne pourra pas s'en enflammer l'imagination ; & en manquant la troisième, il aura le malheur de se tromper souvent dans son choix, en prenant une chose pour une autre. L'artiste qui voudra rendre la Beauté, doit d'abord s'en pénétrer lui-même, & l'envisager sous toutes ses faces.

J'ai déjà dit, & je ne me lasserai point de le répéter, qu'une imitation ne peut pas être belle, en tant que simple imitation, si l'objet imité n'est pas beau par lui-même. Le grand secret de l'art consiste donc, ainsi que l'observe M. Mengs, à savoir bien choisir & bien imiter les belles parties & celles qui sont nécessaires, en négligeant les mauvaises & les inutiles. Le Guerchin, le Caravache, Velasques, & une infinité d'autres peintres, *servum pecus*, ont très-bien copiés les objets, & ont su leur donner tout le relief & toute la vigueur qui pouvoient leur imprimer un air de vérité ; mais ils ont manqué dans le choix. Il ne faut donc pas chercher dans leurs ouvrages la Beauté, & moins encore la grace, qui n'est que la Beauté rendue d'une manière plus agréable & plus délicate. Leurs tableaux sont, sans doute, une forte impression sur les sens ; mais ils ne font qu'effleurer l'ame sans y laisser aucune trace.

De tous les objets que présente l'univers, il n'en est point pour l'homme qui soit plus susceptible de Beauté que l'homme même ; parce qu'il n'y a rien qu'il connoisse mieux & qu'il aime davantage. Qu'est-ce donc qui constitue la Beauté de l'homme ? Je crois que c'est l'assemblage de ses bonnes qualités rendues sensibles, telles que la force, la santé & la modération ; & dans la femme,

la ſanté, la modération & la modeſtie. Ces qualités ſe reconnoiſſent par différens ſignes caractériſtiques : la ſanté par le coloris, la ſorce par des membres bien muſclés, la modération par le repos de l'attitude & la ſimplicité des formes ; enfin la modeſtie de la femme par une attitude tranquille, jointe à des formes plus rondes & plus délicates que celles de l'homme.

Lorſque l'artiſte ſera parvenu à exprimer ces qualités avec la convenance néceſſaire, & de la manière la moins compliquée, en omettant tout ce qui eſt inutile, meſquin, ſans expreſſion, ou étranger au ſujet, il peut être aſſuré qu'il aura atteint le plus haut degré de Beauté ; pourvu néanmoins qu'il n'ait point négligé les autres parties de ſon art, telles que la compoſition & l'exécution.

---

§. VIII.

Des choſes qui nuiſent le plus à la Beauté, & quelle en eſt la cauſe.

NOUS avons déjà vu que la Beauté eſt diamétralement oppoſée à la laideur, qui conſiſte dans l'imperfection, & dont l'effet eſt un dégoût qu'elle cauſe aux ſens. Il y a, outre cela, des choſes qui, ſans être directement contraires à la Beauté, y nuiſent cependant, ou qui du moins la rendent moins évidente & moins diſtincte : ce ſont les parties inutiles & les petits détails.

Les

Les parties inutiles, ſans être mauvaiſes par elles-mêmes, contribuent néanmoins à dégrader la Beauté. Par gratuit ou inutile, on entend, en peinture, tout ce qui ne contribue pas à la perfection, & ſans quoi l'on peut s'en former une idée claire & exacte. Dans un tableau, par exemple, dont le ſujet ſe paſſe dans un édifice, il faut ſoigneuſement ſe garder de repréſenter ce qui ne ſert qu'à la décoration. On ne doit même pas rendre avec autant de ſoin l'architecture de ces fabriques, que les figures principales, ni y placer un plus grand nombre de figures ou d'autres objets que l'action ne le demande; ſans cela le ſujet devient plus difficile à comprendre; de ſorte que l'eſprit doit y porter plus d'attention, & par conſéquent ſe fatiguer davantage. Pluſieurs peintres néanmoins ſont tombés dans cette erreur, en s'occupant bien plus des acceſſoires que du ſujet principal; de manière qu'on pourroit leur dire ce qu'Apelle répondit à celui qui lui demanda ſon ſentiment ſur un tableau repréſentant Hélène, qu'il avoit fait : « Jeune homme, ſi tu n'as pu la peindre belle, » du moins as-tu cherché à la faire riche ».

Les petits détails ſont les vrais écueils où les peintres ordinaires ſont naufrage. Les petites parties des choſes ne ſont pas à la portée de nos ſens, & ne doivent par conſéquent pas être rendues. Un peintre qui voudroit diſtinguer, comme au microſcope, tous les pores de la peau, tous les cheveux de la tête, & tous les poils de la barbe, tomberoit néceſſairement dans le ridicule, & ſeroit digne de l'école des Goths. Il brilleroit, ſans doute, dans la partie de l'imitation; il trouveroit même

des amateurs pour l'admirer ; mais la raison le condamneroit, à cause que cette exactitude outrée dans les petits détails, distrait l'attention du sujet principal, & détruit toute idée de plaisir, en causant à l'esprit une véritable fatigue, au lieu de la satisfaction dont il croyoit jouir.

Un semblable défaut a déjà été critiqué par Horace, qui accuse un artiste d'avoir manqué de jugement, en rendant avec une minutieuse exactitude les ongles & les cheveux d'une figure, sans avoir pu mettre bien ensemble les parties les plus essentielles : *Totum componere nesciet.*

C'est le mécanisme de nos yeux qui fait que les petits détails dans la peinture & dans les autres arts fatiguent & peinent l'esprit, au lieu de le charmer, & de lui donner une idée de la Beauté : en voici une courte explication.

Chaque fois que nous considérons un objet, nous sommes obligés de rectifier trois erreurs de l'organe visuel. La première consiste en ce que nous ne voyons jamais les objets à l'endroit où ils sont véritablement ; savoir, hors de nous. La seconde provient de ce que les objets se présentent renversés à nos yeux ; c'est-à-dire, que ce qui est à la droite nous paroît à la gauche, & que ce qui est en baut semble être en bas. La troisième résulte de ce que nous voyons toutes les choses doubles. Cependant l'esprit, guidé par l'expérience, nous apprend à voir les objets tels qu'ils sont réellement dans la nature. C'est le sens du toucher qui nous conduit à connoître la vérité ; & il faut convenir que nous apprenons à voir comme nous apprenons à lire & à écrire. On juge aussi

de ſa grandeur des objets par la réflexion, que nous devons pareillement au ſens du toucher ; & comme chaque idée de grandeur n'eſt que relative, ſelon l'angle que forme dans l'œil l'objet qu'on regarde ; le tact nous a appris que cet objet eſt plus grand ou plus petit qu'un autre : connoiſſance qui, étant rectifiée par une expérience continuelle, nous enſeigne à juger de la grandeur des objets, ſuivant leur diſtance. L'œil reſſemble à un miroir, & les objets viennent ſe peindre ſur la rétine comme dans une glace ; c'eſt-à-dire, que nous voyons les objets dans nos yeux mêmes, & non à l'endroit où ils ſont placés hors de nous.

C'eſt par la petite ouverture de la pupille qu'entrent les rayons de lumière qui partent des objets ; & comme, en général, les objets ſont plus grands que cette ouverture, les rayons viſuels ne peuvent y entrer qu'en ſe croiſant ; voilà pourquoi ceux qui partent d'en-bas vont frapper la partie ſupérieure de la rétine, & que ceux d'en-haut ſont reçus par la partie inférieure. C'eſt, comme nous l'avons dit, le ſens du toucher qui remédie à cet inconvénient, en nous enſeignant la véritable poſition des objets ; de ſorte que, quoique nous voyons en effet les objets doubles & renverſés, nous croyons cependant les appercevoir ſimples & dans le droit ſens ; nous nous perſuadons même que cette ſenſation, qui provient d'un raiſonnement de l'eſprit, inſtruit par le ſens du toucher, eſt une ſenſation réelle, produite par les nerfs optiques.

Tout cela eſt d'une telle clarté, que nous penſons qu'il eſt inutile d'en rapporter d'autres preuves. C'eſt donc ſur

ces vérités que je fonde mon système touchant la peine que cause la vue des objets qui sont trop petits. Tout objet plus grand que l'ouverture de la pupille se peint renversé sur la rétine ; cependant l'ame conclut que l'objet est dans une position droite. L'habitude que nous avons contractée de juger ainsi des choses que nous voyons, ne pourroit être détruite que par une habitude également longue & constante du contraire ; ce qui, à un certain âge, nous coûteroit beaucoup de peine & de tems. En supposant maintenant qu'un objet plus petit que l'ouverture de la pupille aille tomber sur la rétine, il faut nécessairement que l'image de cet objet y entre alors dans sa position naturelle, parce que les lignes que forment les rayons de lumière ne se croisent pas en y entrant ; & l'ame se trouvera par conséquent trompée, si elle suit sa méthode de raisonner d'après l'instruction qu'elle a reçue du sens du toucher. Elle sera donc en contradiction avec elle-même, & obligée d'avoir recours à de nouvelles réflexions pour se former une idée de la véritable position de ces objets. Mais elle ne pourra y parvenir sans de pénibles efforts, à cause qu'il est difficile de se désaccoutumer d'une habitude constante, sans beaucoup de fatigue & de soins.

C'est donc dans ce que nous venons de dire que consiste tout le mécanisme de la vue, lorsque nous contemplons de très-petits objets. La mesure de grandeur que doit avoir un objet pour entrer dans sa véritable position, au fond de notre œil, dépend de la grandeur de l'ouverture de la pupille ; mais c'est à ceux qui s'occu-

pent de l'optique à traiter ce sujet, ainsi qu'à examiner si les enfans ont cette ouverture de la pupille plus petite que les vieillards.

§. IX.

Du Clair-Obscur.

CEUX qui ne savent pas ce que c'est que le clair-obscur, (& combien de peintres n'y a-t-il point qui l'ignorent) pensent qu'il consiste dans le blanc & dans le noir, à cause qu'on emploie ordinairement le blanc pour peindre les parties claires, & le noir pour rendre les parties sombres, parce que la première couleur approche le plus de la lumière, & la seconde des ombres. Mais ce n'est pas là ce qui constitue le clair-obscur, qui ne dépend pas des couleurs mêmes, mais de l'art de les employer & de distribuer avec intelligence les jours & les ombres.

Une surface qui n'est pas parfaitement plane & unie, réfléchit de chaque point raboteux des rayons de lumière; dont les angles sont différens entr'eux, parce que l'angle d'imersion que forme la réflexion de ces rayons est toujours égal à leur angle d'incidence; & comme chaque point d'un champ inégal est d'une différente élévation, il faut de nécessité qu'il en résulte des rayons dont les angles diffèrent entr'eux. Le sens du toucher a encore rectifié cette sensation, de la même manière que les autres

dont nous venons de parler dans le chapitre précédent; de forte que l'ame juge plus ou moins faillans les différens points de la furface, d'après les différens rayons de lumière qui en partent, c'eft-à-dire, d'après les angles que forment ces rayons; & c'eft-là ce qui nous donne l'idée de la rondeur & du relief des objets.

Les objets en relief réfléchiffent les rayons de lumière différemment qu'une furface plane ou qu'une concave, ce qui fait qu'ils paroiffent plus éclairés; & comme chaque angle diffère infiniment peu de celui qui le précède ou qui le fuit immédiatement, on paffe par une gradation infenfible de l'un à l'autre; car fi l'œil devoit aller rapidement d'un grand angle à un petit, les objets lui paroîtroient interrompus ou découpés, & le clair-obfcur feroit totalement détruit. L'art confifte donc à favoir diftribuer les couleurs de manière qu'elles réfléchiffent la lumière, ainfi que le Goût & la raifon le prefcriront, fuivant l'effet qu'elles doivent produire dans un lieu déterminé, fans confondre un objet reluifant & poli avec un corps faillant ou arrondi, quoiqu'ils réfléchiffent, à la vérité, les uns & les autres beaucoup de lumière; mais comme ces corps font très-différens entr'eux, ils doivent être rendus d'une manière différente.

On doit obferver auffi que les rayons de lumière ne font pas tous de la même force, parce que chaque couleur eft d'une différente intenfité. Il faut donc remarquer de quelle couleur eft compofée une maffe, afin de lui donner un ton qui foit analogue à fa force.

L'artifte pourra bien s'inftruire de quelques-unes de ces règles par la pratique; mais fans une bonne théorie,

il ne fera jamais que travailler en tâtonnant, & ce n'est que difficilement qu'il pourra produire quelque chose de beau.

Les peintres qui ne connoissent que la simple pratique ou le mécanisme de leur art, & auxquels j'ose donner le nom d'ignorans, prétendent néanmoins opérer avec la plus grande perfection, en imitant purement les accidens de lumière, & en copiant les jours & les ombres de la manière que les présente la nature, c'est-à-dire, comme un fluide qui se répand par-tout, & qui éclaire toutes les parties sur lesquelles il tombe en ligne directe, & qui laisse toutes les autres dans l'obscurité. En suivant cette méthode, ils font les parties éclairées trop claires, & les parties ombrées trop sombres. Ils parviennent, en effet, à donner un grand relief aux parties frappées de la lumière, & pensent avoir atteint par-là à la perfection du clair-obscur. Mais ils devroient songer que la dégradation en doit être imperceptible, parce que tout ce qui est trop tranchant & d'un contraste trop heurté, au lieu de plaire, blesse la vue.

Le Corrége & M. Mengs ont tous deux connu la manière d'éviter ces défauts de la direction de la lumière. Jamais ils n'employoient une seule grande masse de lumière pour éclairer leurs tableaux ; mais ils méditoient avec beaucoup de soin quelles parties de leurs compositions méritoient le plus d'être éclairées & saillantes, & distribuoient ensuite sur chacune de ces parties la lumière de la manière la plus convenable, pour que les jours éclairassent tout le tableau, en ne laissant rien d'absolument obscur ; de manière qu'il semble que la vue se pro-

mène entre leurs figures, & s'y arrête, enchantée par l'harmonie que produisent les contrastes de ces différentes lumières & ombres. C'est ainsi que ces grands artistes ont évité l'effet désagréable qu'on trouve dans les ouvrages des peintres, qui n'ont employé qu'une seule masse de lumière, comme si elle entroit par une fenêtre ou par un trou pour éclairer leurs tableaux.

Ces deux célèbres maîtres savoient de même que la lumière frappe non-seulement les objets en ligne droite, mais qu'elle réfléchit aussi d'un objet sur un autre, à qui elle communique ainsi, d'une manière immédiate, ses rayons. Ce qui leur a fourni le moyen ingénieux d'éclairer par des reflets toutes les parties qui ne pouvoient pas recevoir une lumière directe; & c'est par cette magie qu'ils sont parvenus à donner une telle clarté, une telle harmonie & un tel relief à leurs chefs-d'œuvre, que l'œil en est charmé, sans savoir ni d'où, ni de quelle manière la lumière y tombe.

Ce qui rend encore plus merveilleux les ouvrages de ces deux artistes, c'est leur intelligence dans la perspective aërienne. Les rayons de lumière que les objets renvoient aux yeux sont forts ou foibles, à raison de leur distance; de leur grandeur, & de la densité de l'air intermédiaire; de sorte qu'un objet voisin de l'œil doit faire une plus forte impression que celui qui en est éloigné, & les contours doivent en être plus distincts & plus sentis que ceux du second. C'est la perspective linéaire qui nous apprend de quelle manière les objets se présentent à nos yeux, vus d'une distance déterminée; & la perspective aërienne nous enseigne le degré de lumière que ces mêmes objets doivent

doivent réfléchir vers nous, à raiſon de leur éloignement. La première de ces ſciences a des règles fondées ſur les mathématiques ; la ſeconde porte autant ſur l'obſervation & ſur l'étude phyſique de la nature de la lumière & de la conſtruction de l'œil, que ſur la perception de nos ſens, ce qui la rend plus compliquée & plus difficile ; mais c'eſt néanmoins de la connoiſſance approfondie de ces choſes que dépend, en grande partie, la perfection de la peinture.



§. X.

De la Beauté de la Composition.

Ce seroit une présomption de ma part que de vouloir parler de la composition, après ce que M. Mengs en a dit. Je me bornerai donc ici à faire quelques réflexions sur la Beauté de l'ensemble de la composition, puisqu'on s'est contenté jusqu'à présent de parler de ses différentes parties en particulier.

Nous avons déjà remarqué qu'en peinture un objet est beau, quand il réunit en lui l'idée de la perfection & du gracieux, & quand l'esprit le discerne facilement & avec la moindre application possible, c'est-à-dire, lorsque cet objet se présente d'une manière évidente à nos sens; car cette évidence est la source de la Beauté.

La composition est l'art de choisir, de disposer & de bien agencer les différentes parties qui forment un tout. Le peintre, ainsi que le poëte, est le maître d'inventer & d'orner de la manière qu'il lui plaît le sujet qu'il a choisi; mais ni l'un ni l'autre ne doit s'écarter des règles de la vraisemblance & de la Beauté. Le poëte jouit de l'avantage de pouvoir montrer successivement son sujet sous ses différens aspects; tandis que le peintre est renfermé dans des bornes plus circonscrites, puisqu'il est obligé de choisir un seul moment de l'action, dans lequel il doit la répresenter & la renfermer exactement, sans

s'arrêter ni à ce qui précède, ni à ce qui suit. Il faut de plus que ce moment soit le plus essentiel du sujet, & celui par lequel on puisse s'en former facilement une idée complète ; afin qu'on reconnoisse (comme l'a fort bien remarqué M. Mengs) sans peine le sujet par les personnages, sans qu'il soit besoin de chercher dans le sujet quels peuvent en être les personnages.

Il suit donc de ce que nous venons de dire qu'une composition ne peut pas être belle, si elle ne rend pas l'intention de l'artiste avec une clarté assez grande pour que l'homme médiocrement instruit puisse la comprendre du premier coup-d'œil, sans se fatiguer l'esprit. La Beauté doit offrir moins de difficulté encore à être reconnue. C'est un très-grand défaut quand le sujet a besoin d'être expliqué ; mais c'est le comble du mauvais Goût que de diviser l'action ou de la représenter successivement. Je pourrois citer un grand nombre d'exemples de tous ces défauts, si je ne craignois pas qu'on m'imputât de faire la satyre de quelques artistes connus. Je me bornerai donc, pour le moment, à poser, comme une vérité de fait ; qu'aucune production de l'art ne peut être belle si la clarté & l'évidence n'y règnent pas ; & que la moindre peine que l'esprit doit employer à distinguer le sujet d'un tableau, en dégrade la Beauté qui pourroit s'y trouver d'ailleurs dans l'exécution.

§. X I.

De l'Expreſſion.

SI je voulois m'étendre ſur tout ce qu'il y a à dire de l'expreſſion dans les ouvrages de l'art, je ſerois obligé d'écrire un gros volume. Ceux qui voudront approfondir cette matière, doivent étudier ce qui en eſt dit dans pluſieurs endroits des œuvres de Cicéron, d'Horace, de Séneque, de Pline, de Philoſtrate, & particulièrement du judicieux Quintilien, dont on trouve une compilation, aſſez indigeſte, dans le *Traité de la Peinture des Anciens*, par Junius. Mon but eſt de ne m'arrêter ici à l'expreſſion, qu'autant qu'elle contribue à la Beauté.

Par expreſſion j'entends la manière de faire connoître les paſſions de l'ame, par le moyen de ſignes extérieurs. L'union de l'ame avec le corps eſt ſi intime, que l'une ne peut éprouver aucune ſenſation qu'elle n'excite un mouvement ou une altération dans une partie quelconque de l'autre. Or, comme le peintre doit repréſenter ſes figures en action, il faut qu'il l'exprime par l'attitude que l'ame feroit naturellement prendre au corps, & par les mouvemens qu'elle lui feroit faire, ſi elle étoit réellement dans la ſituation où les perſonnages ſont cenſés ſe trouver. Mais comme ces mouvemens ſont plus ou moins marqués; c'eſt-à-dire, que les uns ſont violens & forcés, les autres gracieux & nobles; d'autres enfin, com-

muns & guindés, c'est le Goût qui doit diriger le peintre dans le choix de ceux qui contribuent le plus à la Beauté; & l'on reconnoîtra son talent par la manière de les rendre avec l'exactitude convenable. Il ne doit pas être moins attentif à employer des traits & des formes qui n'altèrent pas la Beauté. Si la passion qu'il veut exprimer est violente, & si pour cela il copie fidèlement quelque modèle ordinaire, il produira une figure commune & mauvaise, laquelle, en faisant une trop forte impression sur les nerfs, causera de la peine au lieu d'un sentiment agréable. Il ne doit donc point perdre un seul instant de vue ce grand principe dans lequel consiste tout le mystère de l'art; savoir, que l'objet de la peinture est de plaire à l'esprit & de charmer les sens, en leur procurant toujours un nouveau plaisir, sans jamais les fatiguer.

Un artiste qui aura à peindre une violente douleur, ne manquera presque jamais de représenter son personnage avec une bouche excessivement ouverte, des yeux hagards & convulsifs, des muscles & des membres contractés, & tous les traits altérés. Il est vrai qu'en cela il imite fidèlement la nature, sans qu'il puisse néanmoins prétendre aux éloges des vrais connoisseurs de l'art, puisqu'il n'aura produit qu'un mauvais ouvrage; car il n'est pas possible de conserver les belles formes, en altérant & défigurant de cette manière les traits & les muscles. Le groupe de Laocoon & de ses fils offre, sans contredit, l'exemple de la plus grande douleur à laquelle la nature humaine puisse être soumise; cependant les artistes qui ont exécuté cet immortel ouvrage ont su l'exprimer & la varier de telle sorte, que dans le même

tems qu'ils nous donnent l'idée de la plus haute ſouffrance, ils n'y ont mis aucun mouvement, aucun trait convulſif qui nuiſe à la beauté des formes. Dans le père on voit un corps en proie aux plus affreux tourmens; mais en même tems une ame forte & ſupérieure a ſon infortune, tel qu'un rocher vainement battu par les flots. Les deux fils, moins robuſtes, nous font voir une plus forte impreſſion de la douleur; cependant ni leur bouche, ni leurs yeux, qui ſe tournent vers leur père, comme s'ils vouloient implorer ſon ſecours, (ſentiment naturel à leur âge & à la ſituation où ils ſe trouvent) leurs yeux & leur bouche, dis-je, ainſi que leurs muſcles n'offrent aucune altération aſſez grande pour en défigurer la Beauté.

Le groupe de Niobé eſt un autre exemple de la manière grande & noble avec laquelle les Grecs avoient l'art de repréſenter les plus violentes ſituations de l'ame, ſans altérer ni dégrader les formes du corps. La Deſcente de croix de M. Mengs, & ſur-tout ſon Chriſt mourant, deux tableaux qui ſont dans le cabinet de ſa majeſté Catholique, doivent, ſans contredit, être regardés de même comme des modèles ſublimes, au-deſſus du genre forcé ou altéré. Il faut donc poſer comme un principe certain que l'art des Grecs étoit: « de faire le plus poſſible, par les moyens les plus ſimples & les plus faciles ».

Les autres paſſions de l'ame, qui ne produiſent pas des effets auſſi ſenſibles, ſont plus difficiles encore à rendre; parce que, pour en faire connoître les cauſes, il faut que le peintre ſoit philoſophe, & qu'il connoiſſe le labyrinthe du cœur humain; qu'il joigne à cela une notion aſſez grande de l'anatomie pour être inſtruit du

jeu que chaque affection de l'ame produit sur les mufcles : connoiffances qu'on ne peut acquérir fans un bon jugement, & fans de profondes études. Les Grecs poffédoient ces qualités au point que dans leurs ftatues on s'apperçoit à peine qu'ils aient fongé à l'expreffion, & néanmoins chaque partie y rend ce qu'elle doit exprimer. Elles ont, en général, cette tranquillité qui en laiffe apperçevoir toute la Beauté fans aucune altération; & le mouvement doux & modéré de la bouche & des yeux, qui fert à faire connoître le fentiment intérieur qui les occupe actuellement, émeut l'ame en même tems qu'il charme les fens.

Parmi les modernes (nous ne pouvons nous empêcher de le dire), il y a une certaine fecte de peintres & d'amateurs qui regardent comme pleines d'expreffion les figures dont l'attitude eft violente & même forcée, ce qui, avec beaucoup de peine, produit peu d'effet: Goût dépravé, qui ne provient que de la pareffe de réfléchir & d'une profonde ignorance de l'art. L'expreffion des mouvemens d'un homme du peuple, excités par une violente paffion, qui met en contorfion tous fes membres, ainfi que le fpectacle dégoûtant d'un cadavre ou du fang qui coule à grands flots d'une bleffure, ne prouvent, en général, que peu de talent & de jugement; puifqu'il fuffit, pour y parvenir, d'avoir des yeux, & de favoir en faire ufage. Mais il faut de grandes études & une bonne philofophie pour bien connoître les refforts de l'ame en la furprenant, pour ainfi dire, fur le fait dans fes plus fecrètes opérations; & pour pouvoir, en même tems, exprimer tout cela fans altérer les formes de

la Beauté. Toutes ces connoiſſances ne ſuffiſent cependant pas encore pour s'élever au plus haut degré de perfection; il faut penſer auſſi à la convenance, c'eſt-à-dire, au caractère que doit avoir chaque perſonnage qu'on veut peindre; car un héros ou un grand prince ne ſe laiſſe point aller à la colère comme un homme du peuple; & une divinité doit être exempte des paſſions des mortels, ou du moins les avoir plus modérées. De plus, il eſt néceſſaire que l'expreſſion provienne de la vérité, & non de l'imitation; car il y a une grande différence, ainſi que l'a dit M. Mengs, entre une perſonne véritablement agitée d'une violente paſſion quelconque, & le comédien qui le contrefait. Térence avoit déjà remarqué cette nuance, il y a pluſieurs ſiècles, quand il a dit:

Ex animo omnia,
Ut fert natura, facias, an de induſtria.

La peinture des portraits offre d'autres vices dont quelques nations entières ſont affectées. Il eſt rare qu'on veuille être peint tel que Dieu nous a créé, ou que le peintre ſe contente de copier bonnement ſon original. Il faut une attitude qu'on appelle *élégante* ou *pittoreſque*, ſans ſavoir pourquoi. On prend beaucoup de peine à faire faire des grimaces ridicules à la bouche; les yeux ſont tournés hors de leur orbite; le corps eſt dans une poſition forcée & déſagréable; on le repréſente renverſé en arrière ou vu en raccourci, & le tout pour parvenir à cette prétendue élégance. Enfin, on met tout en uſage pour que le portrait ne reſſemble en rien à l'original, & pour alté-

ter la vérité des formes naturelles, sans laquelle néanmoins rien ne peut être beau ou agréable.

Toutes les belles figures & statues antiques (à l'exception de celles qui demandent absolument une certaine attitude), ont la tête un peu inclinée vers la poitrine. Il paroît qu'en général les anciens ont regardé cette position de la tête comme la plus propre à fixer l'attention du spectateur; parce que de cette manière les statues semblent vouloir l'inviter à converser avec elles. Elle sert aussi à écarter l'idée, toujours odieuse, de vanité & de hauteur que paroît indiquer un front élevé & une tête jetée en arrière: *Est odiosa omnis supinitas*, dit Quintilien.

Pour ne pas trop m'étendre, je terminerai ce chapitre par observer que l'expression ne se borne pas à rendre seulement les passions de l'ame par les traits du visage. Chaque membre en particulier, l'attitude de la figure, les draperies, le site, l'architecture, les arbres, le ciel ou l'air, la lumière même, en un mot, tout ce qui entre dans la composition d'un tableau est susceptible de contribuer à l'expression; de même que tout doit aussi y concourir à la Beauté.

---

§. XII.

Du grand Style, du Style mediocre, & du Style mesquin.

QUAND, dans la peinture, on applique l'épithète de *grand* au style ou à une figure, il ne faut pas entendre

par-là la dimension de la chose désignée. Il en est de même du style médiocre, &c. parce que la valeur de la peinture ne se mesure pas à la toise. Le grand style est, comme l'observe M. Mengs, celui où le peintre a fait choix de grandes parties, en omettant les médiocres & les petites. Chaque chose dans la nature est composée de quelques parties principales, d'autres plus petites, & ainsi de suite à l'infini. Notre vue ne peut pas discerner les premiers élémens des choses; le peintre ne doit donc point se proposer de les copier, & moins encore de les rendre avec leurs couleurs. Le visage de l'homme, par exemple, est composé d'un front, de sourcils, d'yeux, d'un nez, de joues, d'un menton, d'une barbe, qui forment ses grandes parties, & dont chacune en renferme beaucoup d'autres plus petites. Si le peintre ne cherche qu'à bien représenter les parties principales dont nous venons de parler, il aura un grand style; s'il s'arrête de même aux secondes, son style ne sera que moyen ou médiocre; & lorsqu'enfin il entre jusques dans les plus petits détails, son style deviendra petit, mesquin & même ridicule. On peut donc tomber dans le style mesquin en peignant une figure colossale; de même qu'on peut avoir un grand style en représentant de petits objets.

Or, comme la peinture ne sert qu'à rendre l'apparence visible des choses, elle aura atteint son but toutes les fois qu'elle nous en donnera une idée claire, évidente & qui ne fatigue point l'esprit : voilà aussi ce qui fait que le grand style est beau.

Quelques peintres célèbres se sont formés une fausse idée de la grandiosité, & ont cherché à y parvenir par des routes tortueuses, qui n'ont servi qu'à les en écarter. Michel-Ange, par exemple, auroit corrompu, par son ascendant,

le Goût de son siècle, si Raphaël ne s'y fût opposé par son Goût plus judicieux. Michel-Ange, pendant la longue durée de sa vie, n'a jamais fait aucun ouvrage de peinture, de sculpture, ni peut-être même d'architecture, avec l'intention de plaire ou de produire la Beauté, qu'il ne connoissoit, sans doute, pas, mais uniquement pour faire briller son savoir. On voit que dans toutes ses figures il a cherché les attitudes les plus violentes, les plus forcées, ou celles qui étoient le plus propres à faire paroître ses connoissances dans l'anatomie; aussi a-t-il fortement prononcé les muscles & l'emplacement des os, comme s'il eût craint que le spectateur n'auroit pas reconnu son talent sans ces formes lourdes & chargées. Cet artiste croyoit néanmoins avoir un grand style, quoiqu'à la lettre il n'a eu qu'un petit style, qui d'ailleurs est outré & pesant. Ses contours ont cependant été admirés & même loués avec enthousiasme par de prétendus connoisseurs, qui donnent à son style les noms de *fier*, de *terrible*, & qui plus est de *divin*. Au reste, on prodiguera à cette manière de Michel-Ange les épithètes qu'on voudra, sans que cela la rende ni grande, ni belle. Livré à l'ambition de passer pour savant, cet artiste ne s'est jamais occupé de plaire ni de charmer l'ame par la Beauté. Il suffit de voir son fameux Jugement dernier, pour se convaincre de ce que je dis, & jusqu'où l'extravagance peut égarer un artiste dans la composition de ses ouvrages. M. Falconet, qui ne se trompe pas toujours, a eu raison de dire que le célèbre Moyse de Michel-Ange ressemble plutôt à un forçat qu'à un législateur inspiré. Le Dolce, dans ses dialogues, a remarqué les mêmes défauts dans

cet artiste, sans néanmoins en connoître la véritable raison. Mais si, par bonheur, on trouve un amateur qui fasse usage de sa raison en parlant de Michel-Ange, il y en a mille autres qui, les yeux fermés, soutiennent que cet artiste a été divin dans toutes les parties de son art.

Ses ouvrages méritent pourtant d'être étudiés, pour se former dans la correction du dessin & dans la connoissance de l'anatomie, en se rappellant néanmoins toujours que ce ne sont là que des moyens, qui seuls ne constituent pas le vrai but de la peinture.



REFLEXIONS

SUR RAPHAEL, SUR LE CORRÉGE,

SUR LE TITIEN,

Et sur les Ouvrages des Anciens.



AVERTISSEMENT

DE M. D'AZARA.

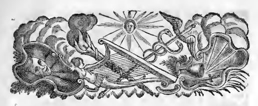
Qu'on ne penſe pas, d'après le titre de ce Traité, que ce n'eſt qu'une répétition de ce que M. Mengs a dit dans ſes *Réflexions ſur la Beauté & ſur le Goût dans la Peinture*. Le but en eſt ſans contredit le même ; mais on y trouvera tant de choſes nouvelles, & des principes ſi grands & ſi clairement rendus, qu'on ne regrettera pas le tems qu'on emploiera à cette lecture.

Le manuſcrit d'après lequel nous publions ce Traité, eſt rempli de répétitions & d'omiſſions de choſes eſſentielles ; ce qui ne nous a pas permis d'y donner une forme exacte & méthodique, car cela nous auroit obligé d'en changer toute la contexture ; & de dénaturer par conſéquent le ſtyle

original de l'auteur, à qui nous laiſſons parler ſon langage, afin que le Lecteur puiſſe en tirer une plus grande utilité, malgré les répétitions qui s'y trouvent; leſquelles d'ailleurs ne peuvent déplaire, ni aux artiſtes, ni aux vrais amateurs.



RÉFLEXIONS



REFLEXIONS

SUR RAPHAEL, SUR LE CORRÊGE, SUR LE TITIEN, & *ſur les Ouvrages des Anciens.*

CHAPITRE I.

INTRODUCTION.

RAPHAEL mérite ſans contredit de tenir le premier rang parmi les plus grands peintres, non parce qu'il eſt celui qui a réuni le plus de parties de ſon art; mais parce qu'il en a poſſédé les plus eſſentielles. La peinture, comme on ſait, a différentes parties; ſavoir, le deſſin, le clair-obſcur, le coloris, l'imitation, la compoſition & l'idéal. Or, Raphaël s'eſt diſtingué dans le deſſin, dans la compoſition, & même auſſi dans l'idéal; tandis que

le Corrége n'a excellé que dans le coloris seul, & que le Titien n'a bien réussi que dans le coloris & dans l'imitation de la nature. On ne peut donc refuser la palme à Raphaël, puisqu'il a possédé les parties les plus importantes & les plus sublimes de son art. Le Corrége en a choisi les plus agréables & les plus attachantes. Le Titien s'est contenté de ce qui est de nécessité absolue, c'est-à-dire, de la simple imitation de la nature.



I.

Règles générales pour juger du mérite des peintres.

POUR bien apprécier le degré de mérite des perfonnes qui ont cultivé un art ou une fcience, il faut connoître à fond cet art ou cette fcience même. La peinture a différentes parties, tant générales que particulières, dont quelques-unes font effentiellement néceffaires pour conftituer un peintre, & dont quelques autres rendent l'artifte ou plus noble & plus précieux, ou plus commun & moins eftimable.

La partie qu'il eft abfolument néceffaire qu'il poffède, c'eft l'imitation de tous les objets qui peuvent fe repréfenter & fe concevoir dans un même moment. La feconde partie confifte dans l'idéal, par lequel on entend les chofes dont il n'exifte point de modèle dans la nature, & où l'art du peintre exprime les idées qu'il a conçues dans fon efprit, & non celles qu'il s'eft formées par le fecours des yeux. Pour parvenir au premier degré, c'eft-à-dire, à l'imitation, il fuffit d'avoir l'œil jufte, pour ne pas fe tromper dans la repréfentation des objets qu'on voit & qu'on veut copier; mais pour atteindre au fecond degré ou à l'idéal, il faut être doué d'un bon efprit & d'une grande imagination. La partie de l'idéal n'a donc pu être portée dès le commencement de l'art au point où elle eft parvenue dans la fuite, parce qu'elle eft la perfection de l'art, & qu'aucun art ne peut être parfait dans fon origine.

Ces deux qualités, qui forment, pour ainfi dire, deux

différentes espèces de peinture, comprennent jusqu'aux moindres parties de l'art. Je vais m'expliquer par un exemple : Un peintre qui se bornera à la simple imitation, fera bien une tête ou une main d'après une belle personne ; mais cette partie sera rendue avec toutes les petites imperfections qui se rencontrent ordinairement dans la nature, & il ne saura pas choisir le meilleur du bon, pour en faire un ouvrage qui approche de la perfection ideale. Tandis que le peintre d'un ordre supérieur prendra seulement ce qu'il y a de beau dans la nature, en omettant tout ce qui est gratuit ou mauvais, & en rejetant même les belles parties qui peuvent se rencontrer dans la nature, sans être bien d'accord l'une avec l'autre; comme, par exemple, un corps charnu & robuste avec des mains délicates & maigrelettes ; le sein d'une femme belle & potelée, avec un cou maigre ou un corps élancé, &c. ; car toutes ces parties peuvent être fort belles, prises chacune séparément ; mais elles feront un mauvais effet si on les met ensemble dans les ouvrages de l'art, quoiqu'elles se rencontrent souvent ainsi réunies dans la nature.

Je conclus donc, que le peintre qui possède la partie de l'imitation, sera un habile ouvrier ; mais que pour atteindre à l'idéal, il doit être savant, & joindre un esprit philosophique à une profonde connoissance de la nature ; & comme il ne peut parvenir à cette perfection sans posséder auparavant le mérite de l'imitation, il en résulte nécessairement qu'il doit être beaucoup plus estimable que celui qui n'a porté le talent qu'à ce premier degré.

Pour atteindre à la perfection de l'art, il faut donc que le peintre commence par en poser le premier fondement, en accoutumant son œil à une grande justesse, pour savoir bien employer toutes les règles de l'art, & imiter fidèlement tous les objets qui se présentent à la vue: voilà le fondement de l'art. Après quoi, il doit chercher à saisir le bon, pour le distinguer du mauvais, & pour choisir le beau du bon, & le parfait du beau. Ensuite, il tâchera de se rendre raison pourquoi une chose est plus belle qu'une autre, & pourquoi elle doit être comme elle est, & non d'une autre manière; ce qui ne s'acquiert que par un bon esprit, un raisonnement juste, & des connoissances qui semblent sortir des limites de l'art de peindre, ou qui du moins sont tout-à-fait bannies des ateliers de nos jours; car l'on a osé avilir cette noble profession jusqu'à le réduire à une espèce de métier ou d'art purement mécanique, en enseignant qu'on deviendra peintre à force de faire des tableaux. Mais j'exhorte les jeunes artistes à bien considérer que la peinture est un art libéral, qui demande autant de génie que d'habileté, c'est-à-dire, autant de réflexion que d'exercice, & que ce n'est que dans la réunion de ces deux parties que consiste sa perfection.

La grande différence qu'on remarque dans le mérite des peintres, même de ceux qui sont les plus habiles, ne vient que du degré plus ou moins grand auquel ils ont porté l'une ou l'autre de ces deux parties. Ceux qui ont plus de mécanisme que d'idéal, seront de serviles copistes de la nature, comme le sont les peintres Hollandois. Ceux, au contraire, qui se contentent de l'idéal, ne par-

viendront qu'à faire des ébauches sans pouvoir les finir ; parce qu'il leur manquera le mécanisme pour y mettre la dernière main.

Pour donner un exemple de cet inconvénient, je pourrois citer le Poussin ; & pour la vraie union de l'idéal & du mécanisme, je proposerois Raphaël. Cependant la partie idéale l'emporte autant sur la partie mécanique, que l'esprit l'emporte sur le corps.

Netscher, Gérard Dow, Mieris, ont possédé l'art de l'imitation à un très-haut degré. Raphaël n'a pas porté l'idéal aussi loin que le Poussin ; mais il est plus vrai, en ce qu'il a su mieux l'unir, que le Poussin, avec l'esprit d'imitation.

Dans la partie de l'imitation, Gérard Dow fut supérieur à Raphael ; mais celui-ci l'ayant unie à la grandeur de l'idéal, il l'a rendue plus noble, & a surpassé, par cette union, les deux plus grands peintres dans chaque partie de l'art ; c'est-à-dire, le Poussin dans l'idéal, & Gérard Dow dans l'imitation.

D'après ces principes, on peut juger du mérite de tous les peintres ; car lorsqu'il y en a deux qui ont atteint le même degré de perfection, l'un dans l'imitation, & l'autre dans l'idéal, il faut préférer ce dernier, pour les raisons que nous venons d'indiquer. Mais celui qui posséde également bien ces deux parties, est sans contredit le plus estimable, puisqu'il a atteint le vrai but de l'art, & c'est ce qu'on peut appeller un grand artiste. J'ai dit qu'un peintre purement idéal ne fera que des ébauches, sans pouvoir rien finir, & cela est vrai ; j'ajouterai même qu'il sera peu estimable. Mais quand j'ai avancé que le Poussin

a fait des ébauches, j'ai voulu dire qu'il a porté l'idéal jusques dans la forme des mains & des pieds; & qu'absorbé, si je puis m'exprimer ainsi, dans ses idées, il n'a pas fini ces parties, & ne les a pas portées à la perfection de la nature, quoiqu'il ne fût pas absolument ignorant dans la partie de l'imitation: c'est pourquoi il faut le regarder comme un peintre d'un grand mérite.

Je l'ai déjà dit, le premier & le plus grand maître, depuis le renouvellement de la peinture, c'est sans contredit Raphaël; car avant lui il n'y a eu personne qui ait possédé autant de parties de l'art, ni qui les ait portées à ce degré de perfection. Je ferai voir maintenant quelle route l'a conduit à cette perfection, & par quels moyens on pourroit parvenir à l'imiter & à atteindre au même degré que lui.

I I.

Réflexions générales sur Raphaël.

RAPHAEL naquit à Urbin en 1483. Il étoit fils de peintre, ce qui n'étoit pas un médiocre avantage, puisqu'il est naturel qu'un artiste enseigne avec plus de soin son talent à ses enfans qu'à des étrangers. Il est donc à croire que le père de Raphaël n'épargna aucun soin pour son instruction. Lorsque Raphaël parut, les peintres ne connoissoient d'autres règles que l'imitation de la nature: celui qui possédoit le mieux cette partie, étoit regardé

comme le plus grand artiste. Comme cette imitation ne peut s'acquérir que par beaucoup d'attention & une grande justesse de l'œil, Raphaël eut le bonheur de poser le premier fondement de son art, en se servant de ces maximes, qui sont les plus nécessaires pour toute espèce de génie; car un esprit médiocre parviendra du moins de cette manière à bien imiter, tandis qu'un grand génie poussera sa course bien loin au-delà. Raphael ne tarda donc point à vaincre les premières difficultés de l'art; il acquit surtout promptement la partie de l'imitation, parce qu'elle est celle qui frappe le plus les sens. Jean Sanzio, père de Raphaël, le mit chez le Pérugin pour acquérir la pratique, qu'il ne pouvoit apprendre chez lui, faute d'ouvrages assez considérables. Raphaël ne resta pas longtems sans égaler son maître, dont le talent ne consistoit que dans la simple imitation de la nature, partie dont Raphaël s'étoit déjà instruit chez son père. Il ne prit donc du Pérugin que l'habitude de peindre à fresque, à l'huile & en détrempe, talent qu'il ne lui fut pas mal-aisé d'acquérir.

S'étant rendu maître de la plus difficile partie de l'art dans ce tems-là, il alla à Florence, où il vit des choses d'un plus gtand goût. Il y étudia les ouvrages de Masfaccio aux Carmes, ce qui lui donna quelque idée de l'antique, & lui fit quitter le goût des plis courts & rompus du Pérugin. Cependant quoique sa manière fût déjà devenue plus élégante, il ne put pas se défaire encore tout-à-fait du style sec & servile qu'il s'étoit formé.

A la mort de son père, Raphaël se rendit à Urbin pour arranger ses affaires de famille. Ayant alors entendu parler des cartons que Michel-Ange & Léonard de Vinci avoient

avoient faits pour être peints à l'hôtel-de-ville de Florence, il se rendit dans cette ville. A la vue de ces ouvrages, & particulièrement de ceux de Michel-Ange, il fit comme les abeilles qui tirent le miel des fleurs les plus amères; car on peut dire que Michel-Ange a servi de remède violent à Raphaël, qui, par cette majestueuse charge, reconnut les défauts de son premier goût. Il résolut alors d'abandonner tous les petits traits; & comme, par la grande justesse de l'œil qu'il avoit acquise, il étoit devenu le maître de son crayon, & qu'il n'étoit pas exposé au hasard de la main, comme nous le sommes dans ce siècle, où l'on estime plus une manière hardie & une audacieuse facilité qu'une touche vraie & sûre, il avoit le talent d'imiter tout ce qu'il vouloit.

La connoissance qu'il fit dans ce tems-là de Barthélemi de Saint-Marc lui fut très-avantageuse. Il apprit de lui à peindre comme Michel-Ange dessinoit; cependant il ne put se résoudre à l'imiter exactement, à cause de la grande vérité, qu'il a toujours préférée à toute autre chose. Mais il prit assez de sa manière pour agrandir son goût, pour peindre avec des couleurs plus vigoureuses & plus fortement empâtées, & pour employer de plus grandes masses qu'il n'avoit fait jusqu'alors. Il quitta les petits pinceaux & prit la brosse, bannit le gris de ses teintes, & ne coupa plus par les plis de ses draperies la forme du nud qu'elles couvroient. Il apprit aussi à conserver dans ses draperies le même clair-obscur que les figures devroient avoir si elles étoient nues, & ne partagea plus les plis par de petits traits noirs. Enfin, son

génie lui fit exécuter ce que Barthélemi de Saint-Marc & Maſſaccio avoient ſoupçonné de bon.

Il retourna enſuite à Urbin ; où il exécuta des ouvrages qui prouvent clairement les grands progrès qu'il avoit faits. Il y peignit, dans ſon nouveau ſtyle, une Deſcente de croix pour une chapelle. Son oncle Bramante l'invita alors à venir à Rome, où on lui donna d'abord à peindre les nouveaux appartemens du pape, appellés *Torre di Borgia*, ou *Camera della Segnatura*. Les Ecrivains diſent qu'il commença par les quatre pendentifs du plafond ou de la voûte, leſquels tiennent encore beaucoup de la manière du frère Barthélemi. Cependant ces ouvrages firent un tel plaiſir au pape, qu'il ordonna d'abattre des murs les tableaux des autres peintres, parce qu'ils ne pouvoient ſoutenir la comparaiſon de ceux de Raphaël.

Il peignit ſur l'un des pans l'Aſſemblée des docteurs de l'égliſe, ouvrage généralement connu ſous le nom du tableau de la *Théologie*. Au haut du tableau, on voit la Sainte Trinité, autour de laquelle ſont placés des patriarches, d'autres ſaints & des anges. Cet ouvrage eſt ſur-tout admirable par les détails ; mais il eſt facile de s'appercevoir que Raphaël fut épouvanté du vaſte champ qu'il avoit à parcourir ; que l'attention qu'il fut obligé d'y porter le gêna, & que la grande envie de bien faire, le fit tomber dans des défauts où les grands eſprits ſe laiſſent ſouvent aller par le deſir de produire des choſes extraordinaires. Le goût du tems où il vécut & ſa jeuneſſe, (car il ne pouvoit alors avoir guères plus de vingt-cinq ans) le firent reſſouvenir de la manière du Pérugin

de faire des rayons d'or en reliefs, avec des anges & des chérubins embrochés en file par ces rayons. Il est vrai qu'on pourroit excuser Raphaël par des exemples de nos jours, puisque nous voyons que certains amateurs sont toujours prévenus en faveur du style des artistes qui ont joui d'une grande réputation; de sorte qu'on peut croire qu'il y avoit encore alors des partisans du Pérugin, qui n'auroient pas trouvé un tableau bon s'il n'avoit pas été enrichi d'or. Je n'entreprendrai néanmoins pas de justifier Raphaël sur ce goût dépravé, en me contentant d'examiner comment il est parvenu à ce haut degré de perfection auquel il porta dans la suite son art.

Toutes les parties du tableau dont nous venons de parler, sont exécutées avec un soin extrême. On voit qu'il a commencé du côté droit & qu'il a fini par le côté gauche. On remarque dans l'angle du côté droit des parties qui sont encore d'un style sec; mais qui cependant ont été peintes avec une grande vîtesse & des couleurs bien empâtées. Rien, pour ainsi dire, n'y a été retouché, & l'on y remarque le goût de Barthélemi de Saint-Marc, comme entr'autres dans la figure du Bramante. On voit que toutes les parties ont été peintes d'après nature, c'est-à-dire, sur des dessins faits d'après nature; mais on reconnoît qu'à mesure qu'il a avancé, il s'est plus assuré de son style, & a exécuté avec plus de franchise. Du côté opposé, on voit, au-dessus de la porte, dans la figure qui est appuyée, son véritable & son plus beau goût; celle qui montre quelque chose derrière elle, est de la même beauté. Tout le haut du tableau est fini avec un grand soin & bien colorié; mais on s'apperçoit clairement

que cette manière soignée, & une parfaite imitation de la nature, tenoient encore chez lui lieu du beau idéal. Dans les figures de son dernier style, il a vaincu toute gêne & toute crainte de mal faire : en comparant les premières avec les dernières, on pourra se convaincre de ce que je viens de dire.

Il a suivi la même route dans tous les tableaux qu'il a faits dans ces loges. Les premiers sont d'une touche timide & léchée, & on n'y trouve ni les principes ni le style d'un grand homme ; les contours en sont encore sans vrai caractère ; on voit qu'il a craint de les bien prononcer ; les plis sont bien finis ; les yeux sont beaux, mais exprimés avec timidité, & tout paroît plus beau de près que de loin.

Au contraire, les ouvrages de son dernier style paroissent faits avec une grande facilité ; on y voit quelques traits de ses premières intentions, tels qu'ils sont restés imprimés du carton ; les draperies sont moins finies, mais elles font un plus grand effet de loin ; car comme il s'étoit apperçu que le peu de dégradation qu'il avoit donné aux premières devenoit invisible à une certaine distance, il a poussé plus loin les deux extrêmes du clair-obscur, & a mis plus de franchise dans les couleurs de ses contours. Il a observé que la grande timidité des contours rendent un ouvrage froid ; & que comme les petites parties sont celles qui se perdent les premières, par la distance & l'interposition de l'air, il est nécessaire de les agrandir davantage dans les grands ouvrages que dans les petits. Il a omis toutes les choses inutiles, & c'est alors qu'il apprit à distinguer celles qui sont plus ou

moins néceſſaires. Il a connu qu'il faut plutôt marquer les os que les petits plis de la peau ; que les tendons des muſcles doivent être mieux prononcés que la chair ; que les muſcles en mouvement méritent plus d'attention que ceux qui ſont oiſifs ; que la force des draperies ne conſiſte pas dans chaque plis en particulier ; mais que tous les plis qui ſe trouvent ſur une maſſe claire , ne doivent pas être coupés avec autant de force , ni être ſi décidés que ceux qui ſont ſur une articulation ; qu'en général on doit y obſerver la réflexion de la lumière , de la même manière à-peu-près que dans une grappe de raiſins , dont les grains expoſés à la plus grande lumière , la réfléchiſſent de manière qu'ils ſont , pour ainſi dire , diſparoître ceux qui ne ſont pas éclairés.

Ceux qui voudront voir toutes ces règles obſervées dans un même ouvrage de Raphaël , n'auront qu'à étudier attentivement le tableau de l'École d'Athènes , où cet artiſte a porté ſon ſtyle juſqu'à la perfection.

Juſqu'alors Raphaël ne s'étoit propoſé que d'imiter Michel-Ange , excité par l'eſtime extraordinaire dont jouiſſoit cet artiſte , & par les éloges qu'on lui prodiguoit ; ce qui empêcha Raphaël de ſe former un meilleur ſtyle, & lui fit perdre un tems précieux. Mais comme chaque homme eſt doué d'un certain génie particulier ; de ſorte que ce qui eſt naturel chez l'un , eſt factice chez l'autre , & que l'art n'a jamais cet eſprit ou ce feu que donne la nature, Raphaël perdit une partie de ſon propre mérite , en cherchant trop à imiter l'école de Florence. Le conſeil de ſes amis, & ſur-tout ſon propre diſcernement, lui firent appercevoir que ſa réputation commençoit à

tomber, parce qu'on ne le regardoit plus que comme un mauvais copiste, depuis qu'il eut fait ses tableaux de l'Incendie de Borgos & de la Défaite des Sarrasins, dans lesquels il a cherché le plus à saisir le style de Michel-Ange.

Il se réveilla donc avec plus de feu & de courage; de même qu'un homme vif & ardent court avec plus de résolution à une entreprise, après avoir donné quelque repos à son corps. Il entreprit son tableau de la Transfiguration pour le cardinal, neveu du pape, qui vouloit en faire présent au roi François I. Il y mit d'autant plus de soin, qu'il avoit appris que Michel-Ange vouloit lui opposer Sébastien del Piombo, en faisant lui-même le dessin de l'ouvrage de son disciple. Raphaël disoit à ce sujet, qu'il étoit charmé que Michel-Ange lui ôtat la honte de combattre avec Sébastien del Piombo; & qu'il étoit, au contraire, bien aise de se mesurer avec Michel-Ange.

Dans ce tableau Raphaël n'est plus ce maître hardi, tel qu'il avoit paru dans les fresques du Vatican; il n'a plus rien hasardé, il n'a rien ajouté, rien altéré à la vérité; il n'a même pas cherché à choisir le beau. Il commença alors, pour ainsi dire, à prendre un second degré de perfection, & traça le vrai chemin de l'art.

On trouve dans Raphaël les trois seuls styles de l'art qu'on sauroit imaginer. Dans ses premiers ouvrages, il paroît comme l'inventeur de la peinture, c'est-à-dire, simple imitateur de la nature, même sans la rendre avec la véritable grace qu'on y trouve. Dans ceux de son second tems, lorsqu'il a peint au Vatican le tableau de l'Ecole d'Athènes, il a soumis le mécanisme de l'art & l'imitation

de la nature au beau idéal, qu'il a prononcé avec fierté & hardiesse; car il étoit alors le maître de tout ce que son esprit lui dictoit.

Ensuite il sommeilla pendant quelque tems, bercé par l'amour-propre & par la trop grande opinion qu'il eut de son mérite. Il se négligea beaucoup, ne se voyant plus combattu par aucun de ses contemporains, & fit exécuter presque tous ses ouvrages par ses disciples. Mais ne pouvant plus faire de progrès dans la même carrière, il entreprit de tracer une route plus parfaite, c'est-à-dire, qu'il chercha à trouver une nature plus sublime qu'il n'avoit employée jusqu'alors dans toutes les parties de l'art. Il mit donc plus de variété dans ses draperies, plus de beauté dans ses têtes, plus de noblesse dans son style; il donna à son clair-obscur des masses plus grandes; enfin, il fit connoître de nouveau qu'il étoit fait pour atteindre à la perfection. Dans le tableau de la Transfiguration il a mis plus d'idées de la vraie beauté. Quoiqu'il y ait beaucoup de variété dans tous ses ouvrages, on peut dire qu'aucun n'a autant de beauté que celui-là. L'expression en est plus délicate & plus noble, le clair-obscur en est meilleur, & la dégradation mieux entendue; en un mot, il y a dans ce tableau une touche admirable & fine, sans que ses contours soient marqués par des lignes, comme on en voit dans ses ouvrages antérieurs.

CHAPITRE II.

Des différentes parties de la Peinture, & du degré de talent que Raphaël a possédé dans chacune.

I.

Du Dessin de Raphaël.

LE dessin de Raphaël fut d'abord sec & servile, mais fort correct. Il agrandit ensuite sa manière. Son dessin est, en général, très-beau, quoiqu'il ne soit pas aussi fini que celui des antiques, parce qu'il n'a pas eu des idées aussi précises de la vraie beauté que les Grecs. Il a excellé dans le caractère des philosophes, des apôtres & des autres figures de ce genre. Ses femmes ne sont pas assez gracieuses; en les peignant il a abusé des contours convexes qui l'ont fait tomber dans une sorte de pesanteur; & quand il a voulu se garder de ce défaut, il a eu un style sec & roide, qui étoit encore plus mauvais. Comme il ne connoissoit pas la beauté idéale, il a plus excellé dans les figures des apôtres & des philosophes que dans les divines; c'est-à-dire, qu'il donnoit à son dessin tous les contours qui se trouvent dans la nature, qu'il a toujours suivie dans tout ce qu'il a fait. Comme il a

a principalement étudié l'antique d'après les bas-reliefs, il a pris plutôt le goût du deſſin Romain que celui des Grecs. On remarque dans ſes ouvrages les mêmes raiſonnemens que dans l'arc de Titus & dans celui de Conſtantin, ainſi que dans les bas-reliefs de celui de Trajan. C'eſt de-là qu'il a pris pour coutume de faire ſentir beaucoup les os & les articulations, & de travailler peu la chair. Ces bas-reliefs ne ſont pas du plus grand ſtyle de l'antiquité, quoiqu'ils ſoient fort beaux quant à la partie de la ſymétrie, & de la convenance des proportions d'un membre avec l'autre. C'eſt auſſi dans cette partie que Raphaël a excellé. Il a mieux entendu que tout autre artiſte moderne la convenance des caractères, & le rapport des membres entr'eux. Il a fait ſes figures dans la proportion de ſix têtes ſeulement; cependant elles paroiſſent auſſi belles que ſi elles étoient dans celle de huit; ce qui dépend uniquement des bonnes règles de la proportion; quoiqu'au reſte ſes figures n'aient pas, en général, cette élégance qu'on remarque dans celles des artiſtes Grecs; & que leurs articulations n'aient pas cette flexibilité qui ſe fait admirer dans le Laocoon, dans l'Apollon du Belvedere, dans le Gladiateur, &c.

On reconnoît donc par-là l'étude que Raphaël a fait de l'antique; & lorſque cette étude lui a manquée, il s'eſt trouvé ſur-le-champ plus foible, comme on peut s'en convaincre par les mains de ſes figures qu'il n'a pu faire belles, parce qu'il n'en avoit pas de modèle dans la nature & qu'il n'en reſte point de l'antiquité, pour ainſi dire. Les mains des enfans & des femmes ſont ſur-tout ce que Raphaël a fait de plus mauvais, parce que dans

la nature elles font ordinairement ou trop groffes ou trop maigres. L'on voit auffi que Raphaël étoit accoutumé à étudier les formes des hommes faits ; ce qui fut caufe qu'il ne fut pas donner aux enfans cette morbideffe & ce potelé que demande la nature enfantine. Il a donc, en imitant l'antique, fait, en général, fes enfans trop fages & d'un caractère trop grave. Quand il a peint d'après nature, on voit qu'il s'eft principalement attaché aux têtes, mais il ne leur a pas donné affez de beauté ; fans doute à caufe qu'il ne s'eft fervi que d'enfans du peuple ; car il laiffe toujours appercevoir dans ces têtes une nature commune, comme on le remarque clairement dans l'Enfant Jéfus du tableau de la *Madonna della Seggiola*, au palais Pitti à Florence, où l'on voit que l'Enfant eft fait d'après nature ; mais il n'eft ni noble, ni beau ; & quoiqu'il foit bien peint, & qu'il ait un air fpirituel, il ne pourra jamais être comparé pour la grace & pour la beauté aux enfans du Titien. Les têtes des Vierges de Raphaël font belles ; cependant elles ne font pas comparables aux têtes antiques. J'en déduirai plus amplement la raifon dans le chapitre où je parlerai de l'idéal de Raphaël.

Ses ouvrages n'ont pas non plus ni cette grandiofité, ni cette nobleffe des anciens ; car il n'a pu s'élever au-deffus du ftyle de Michel-Ange, lequel en voulant être grand a été lourd, & qui en fortant par une ligne convexe hors des limites de la nature, n'a plus trouvé le moyen d'y rentrer. Voilà pourquoi les anciens artiftes du premier ordre lui font tous fupérieurs, & ne paroiffent pas maffifs à côté de lui. C'eft ainfi, par exemple,

que l'Hercule de Glicon, malgré toute sa grosseur & sa forme majestueuse, représente aussi bien le héros qui couroit avec la vélocité du cerf, que celui qui vainquit le lion de Nemée; ce qu'on ne trouve point dans les figures de Michel-Ange, parce que les articulations des membres en sont si peu déliées, qu'elles ne paroissent faites que pour l'attitude actuelle dans laquelle il les a représentées. Les chairs sont trop pleines de formes rondes, & les muscles ont une grandeur & une force trop égales; ce qui ne laisse pas assez appercevoir le mouvement des membres. Enfin, on ne remarque jamais dans ses figures des muscles oisifs; & quoiqu'il les fut admirablement bien placer, il ne leur donnoit pas le vrai caractère qui leur convenoit. Il n'exprimoit pas non plus assez bien la nature des tendons, qu'il faisoit charnus d'un bout à l'autre, & ses os étoient trop ronds. Raphaël prit plus ou moins de tous ces vices, sans avoir une parfaite connoissance des muscles, que Michel-Ange posséda beaucoup mieux que lui. C'est pourquoi il ne faut étudier Raphaël que dans les caractères qui lui étoient propres; c'est-à-dire, dans les personnages d'un moyen âge, qui ne sont, ni d'une nature trop forte, ni d'une nature trop délicate: dans les vieillards, & dans ceux qui sont d'une complexion nerveuse. Car dans les caractères plus délicats, il est tombé dans le roide, & dans ceux d'une nature vigoureuse, il n'a été que la charge de Michel-Ange.

Raphaël a pris toutes les formes humaines sous toutes leurs faces; & je suis persuadé que s'il eût vécu du tems des Grecs & dans leur pays, il seroit parvenu, en voyant leur belle nature, au plus haut degré de perfection, &

auroit égalé leurs chefs-d'œuvre. Mais il avoue lui-même dans une lettre à son ami, le comte Balthazar Castiglioni, à l'occasion de la Galathée qu'il peignit dans le palais Chigi, aujourd'hui nommé le petit Farnèse : « Que les bons conseils & les belles femmes étant » fort rares, il étoit obligé de se servir de son imagina-» tion ». Il ne dit pas qu'il a su faire usage des belles statues antiques, mais fait seulement entendre qu'il cherchoit toute la beauté dans la nature, & semble se fier à son génie pour l'y trouver. Je crois donc pouvoir avancer que Raphaël n'avoit pas assez étudié l'antique; ou que du moins, s'il a cherché à l'imiter, il n'a eu pour modèles que des ouvrages médiocres & non du grand style. Il a seulement pris des anciens les règles générales, & les a imités dans cette partie qu'on peut appeller pratique ou manière, mais non pas dans leur beauté & dans leur perfection. Il a tâché de prendre dans la nature les choses qu'il avoit trouvé belles dans les antiques du second ordre; & c'est avec ces maximes qu'il a formé son goût. Il a donc excellé dans toutes les parties qu'il pouvoit trouver aussi belles dans la nature qu'elles le sont dans les ouvrages des anciens; mais son génie ne savoit pas suppléer à celles qu'il n'y trouvoit point. Tout ce que je viens de dire ne regarde que les formes, & non l'invention, ni l'expression, dont je parlerai dans les chapitres suivans.

I I.

Du Clair-Obfcur de Raphaël.

RAPHAEL entendoit fort bien la force & le jufte emplacement du clair-obfcur; mais il n'avoit que cette partie qui appartient à l'imitation, fans en connoître l'idéal; & quoiqu'il en ait par fois laiffé appercevoir quelques traits, on voit bien que ce n'a été que par un effet du hafard ou par fon bon goût naturel, & nullement par une méthode raifonnée. La marche que Raphaël a tenue dans la compofition de fes tableaux, a été de fe repréfenter fon fujet, comme fi tous fes perfonnages fuffent vêtus de blanc. Après quoi il a difpofé fes clairs où il voyoit ou favoit que fa principale lumière devoit tomber; paffant enfuite jufqu'au lointain, il dégradoit ces mêmes clairs: c'eft par cette raifon que fes draperies blanches ou jaunes font placées fur le premier plan de fes tableaux.

Je fais à deffein cette remarque, parce que je crois que la méthode de Raphaël & de l'école Florentine étoit d'employer des couleurs fort claires pour les draperies du premier plan des tableaux; au lieu que les peintres de l'école Lombarde, & les autres bons coloriftes fe font toujours fervi des couleurs pures pour le premier plan de leurs ouvrages; favoir, du rouge, du bleu, & du jaune, qui font plus propres pour faire avancer les objets,

que ne l'eſt une couleur blanchâtre; car le blanc produit toujours un effet aërien fur les couleurs, & dégrade leur vivacité. De plus, Raphaël fuivoit un principe plus erroné encore; car il mettoit de pareilles lumières fur les draperies, qui par leur nature doivent être d'une couleur pure. C'eſt ainſi, par exemple, qu'il a donné un vêtement bleu à l'apôtre aſſis fur le premier plan du tableau de la Transfiguration, dont les lumières ſont toutes blanches; ce qui ne peut pas être, les ombres & les demi-teintes étant auſſi fortes qu'il les a faites. C'eſt ce que j'appelle pouſſer les couleurs juſqu'au blanc dans les lumières. Dans les ombres il les a pouſſées juſqu'au noir fur le premier plan du tableau, pour les dégrader inſenſiblement juſqu'à l'union du clair & de l'obſcur. Cette méthode convenoit beaucoup à fon goût; parce qu'elle détache infiniment mieux les objets & leur donne plus de relief que toute autre dont on pourroit ſe ſervir; mais elle eſt contraire à la propriété & à la vérité de la nature; puiſqu'une draperie blanche ne peut jamais devenir auſſi ſombre que l'a fait Raphaël : ce qui l'a obligé de négliger la partie des reflets, qui contribuent tant a la clarté & à la grace.

Cette méthode de Raphaël dans la partie du clair-obſcur, eſt bien plus propre pour un petit tableau que pour un grand, par la raiſon que la variété du clair-obſcur y étant moins conſidérable, les maſſes en doivent être moins grandes, pour faire reſſortir ou fuir les objets. Par la même raiſon, Raphaël a été obligé de ſe contenter de peu de dégradation; car pour degrader

beaucoup ſes figures, il auroit été contraint de faire celles du ſecond plan déjà ſans ombres & ſans lumières, par conſéquent ſans force & ſans effet.

Ce n'eſt pas que je prétende que Raphaël ait ignoré abſolument les effets du clair-obſcur; je veux dire ſeulement que la grande habitude qu'il avoit de deſſiner, & de faire avancer ou reculer par le blanc & le noir les idées que ſon fertile génie lui ſuggéroit, l'a toujours porté à préférer le deſſin à la peinture même. Auſſi ne voit-on, pour ainſi dire, point d'eſquiſſes coloriées de ſa main; & quand il a fait de beaux accidens de clair-obſcur, ce n'a été qu'en imitant la nature. Il eſt à croire que Raphaël deſſinoit toutes ſes idées d'après de petits modèles de cire, pour voir l'effet de ſes compoſitions; & je ſuis convaincu que les beaux accidens de lumière qu'on remarque dans le tableau de l'Héliodore & la bonne maſſe de clair-obſcur du tableau de la Transfiguration, viennent de l'effet de ſes modèles. Il me ſemble même le voir clairement dans le tableau de l'Ecole d'Athènes, & dans celui de la Théologie au Vatican, où l'on remarque un bon clair-obſcur du côté où ſes modèles lui ont porté naturellement des maſſes d'ombre. Dans les figures qui ſont oppoſées à la lumière, il n'y a aucun accident de lumière, parce que ſes figures ne lui en fourniſſoient point.

On entend par accident, dans la peinture, toutes les ombres qui ne tiennent pas à la rondeur & à la dégradation, mais qu'on eſt le maître de faire ou de ne pas faire: par exemple, lorſqu'on veut que la moitié d'une figure ſeulement ſoit éclairée, ou qu'il y ait une figure entière dans l'ombre; ce qui demande qu'on mette à côté de cette

figure une autre figure ou un objet quelconque, qui la prive de la lumière, ou qui empêche qu'elle ſoit éclairée. Cette partie eſt libre & idéale dans la peinture ; c'eſt pourquoi on l'appelle accidentelle, puiſque ce n'eſt pas une ombre qui appartienne à cette figure même, mais qui lui vient d'un objet étranger.

Raphaël n'a donc pas entendu cette partie, & il n'a eu du clair-obſcur que ce qui tient à la dégradation, dont nous avons parlé. Peut-être bien même qu'il ſe contentoit ſouvent de faire ſeulement une partie de ſon tableau d'après des modèles ; car on apperçoit de fréquens défauts de clair-obſcur dans ſes grands ouvrages.

I I I.

Du Coloris de Raphaël.

RAPHAEL n'a pas eu de modèle pour le coloris comme il en a trouvé pour le deſſin. Il a donc été obligé de commencer par imiter foiblement la nature, ainſi que l'avoient fait les peintres qui étoient venus avant lui. Sa première manière ne lui permit même pas d'imiter la nature, car il commença par peindre à freſque. Nous voyons que le grand Corrége même n'a été ni ſi varié, ni ſi brillant dans ſes ouvrages à freſque que dans ceux qu'il a peints à l'huile, & qu'il n'y reſte de ſon goût particulier que la grace & le beau clair-obſcur. Le Titien n'a pas montré non plus une grande variété dans cette manière de peindre ; & l'on peut dire que dans ce genre Raphaël

a encore été plus varié que le Titien. La seconde manière de Raphaël, qu'il prit de Barthélemi de Saint-Marc, fut d'un meilleur ton de coloris, moins gris & mieux empâté, mais cependant trop uniforme. Toutes ses figures sont d'un coloris enfumé & rembruni, avec une peau grossière & de nature commune. Il a tenu long-tems à ce goût, & l'on pourroit même dire qu'il ne l'a jamais quitté tout-à-fait.

Ensuite, en travaillant aux ouvrages à fresque du Vatican, il quitta, comme nous l'avons déjà remarqué, un peu ce goût, & reprit dans le tableau de la Théologie sa manière léchée, qui, quoique timide, est cependant mieux raisonnée. Il commença alors à se servir de chairs plus blanches & d'autres plus brunes, de teintes plus opaques & d'autres plus transparentes, comme on le voit dans le Christ & dans les anges, qui sont tous d'une nature plus délicate que celle de l'homme : aussi ce tableau est-il mieux colorié que tout ce qu'il a jamais fait à fresque. Dans la suite, ayant acquis une plus grande facilité dans l'exécution, son pinceau devint plus libre & son coloris plus embrouillé & moins distinct, comme on s'en apperçoit dans son Ecole d'Athènes. Il changea néanmoins encore une fois de manière quand il peignit son Héliodore, qu'il coloria d'un ton plus vigoureux & plus varié, & avec un pinceau plus hardi & mieux manié. Cependant le coloris gracieux ne lui étoit pas encore propre : ses femmes & ses enfans avoient toujours un œil grisâtre. Enfin, son goût pour le dessin lui fit négliger entièrement le coloris, comme on peut le remarquer dans son tableau de l'Incendie de Borgo. Raphaël commença

alors à se négliger un peu dans toutes les parties de son art qui conduisent à la perfection, & ne chercha plus qu'à finir promptement ses ouvrages. Si son talent & sa réputation souffrirent de cette négligence, il y gagna du côté de la fortune; car on prétend qu'il vivoit plutôt en prince qu'en artiste.

Cela eut lieu sous Léon X, qui étoit fort généreux, & très-indulgent envers Raphaël, d'autant plus que celui-ci fut flatter le goût du pontife, en s'adonnant à l'architecture, & en faisant des plans pour l'embellissement de Rome, que Léon vouloit remettre dans le même état de splendeur où elle avoit été sous les empereurs Romains. Ces occupations nuisirent beaucoup à son art; car il se contenta de faire travailler ses élèves. Ce que je viens de dire, peut être vérifié, en comparant les tableaux qu'il fit au Vatican sous Jules II, avec ceux qu'il exécuta depuis sous Léon X. Cependant sortant tout-à-coup de cette espèce de léthargie, comme je l'ai déjà remarqué, il s'apperçut de ce sommeil & de la perte de sa réputation. Il entreprit donc le tableau de la Transfiguration, où il déploya tout son talent, & auquel il porta toute son attention.

Le coloris de ce tableau est très-beau dans quelques parties, mais non pas dans toutes; les hommes en sont mieux coloriés que les femmes. Je crois même qu'il y a des figures qui ne sont pas de lui : par exemple, le Démoniaque & tout son groupe, où l'on reconnoît le pinceau timide de Jules Romain. Les têtes des apôtres, du côté opposé, ont toutes été retouchées par Raphaël, & l'on y reconnoît la touche hardie & vigoureuse du maître;

cependant il y règne une égalité de tons qui rend les chairs dures & sèches. Raphaël avoit pour règle générale d'épargner les couleurs jaunes & rouges. Il entendoit assez bien les effets que les ténèbres font sur les couleurs, qu'elles détruisent & rendent grisâtres & noirâtres; mais il négligeoit, comme je l'ai déjà dit, les reflets & ne se servoit que de clairs & d'obscurs, dont il composoit les demi-teintes, ce qui leur donnoit un œil grisâtre & enfumé. Comme les peaux fines sont plus sujettes à la variété des teintes que celles qui sont grasses & épaisses, celles de Raphaël, qui manquent de cette variété des reflets, sont rudes & mattes.

Il est fâcheux que dans son meilleur tems Raphaël n'ait pas peint entièrement lui-même quelque tableau à l'huile, & qu'il ait toujours fait ébaucher ses ouvrages par ses disciples, & principalement par Jules Romain, qui, à une manière extrêmement dure & froide, joignoit un pinceau fort timide, mais lisse & léché. Je dis qu'il est dommage que Raphaël n'ait fait lui-même aucun ouvrage à l'huile, parce qu'on voit clairement dans le tableau de la Transfiguration que les têtes des apôtres, qu'il a retouchées & finies, & dont les caractères lui ont permis de donner des touches hardies & empâtées, sont d'une grande beauté pour le coloris. Au contraire, la femme qu'on voit sur la ligne de terre de ce tableau est d'un ton grisâtre & enfumé. Je pense qu'elle n'étoit pas ainsi quand ce tableau sortit des mains de Raphaël; mais que ne l'ayant retouché que légèrement, pour conserver le lisse & le léché de l'ebauche de Jules Romain, la couleur trop subtile n'a pu résister au tems. Il y a un petit changement au

gros orteil du pied de la même figure, où l'on voit que, pour couvrir l'ébauche, il a été obligé d'empâter fortement; aussi cet endroit est-il beaucoup mieux colorié & mieux peint que le reste. Il a fait une pareille correction au pouce de la main en raccourci de l'apôtre qui est sur le premier plan, de sorte que cette partie est de même mieux coloriée & conservée que le reste. Ce que je dis, se reconnoît bien plus facilement par le propre portrait de Raphaël, qui se conserve dans la maison Altoviti, à Florence, dont le faire ressemble plus à celui du Giorgione & du Corrége qu'à celui de Raphaël dans ses autres ouvrages, où l'on ne reconnoît sa main que par la beauté du dessin, par le fini, & par cette perfection qui le rendoit supérieur aux autres artistes.

Il ne faut pas s'étonner de ce que les ouvrages à fresque de Raphaël soient d'un plus beau coloris que ses tableaux à l'huile. On peut en donner différentes raisons : la première, c'est que Raphaël avoit plus d'habitude à peindre de cette manière que de l'autre; la seconde, c'est que les couleurs de terre que cet artiste employoit de préférence, sont beaucoup plus belles à fresque qu'à l'huile; mais il faut l'attribuer principalement à ce qu'il n'a pas pu se servir de ses disciples pour ébaucher ses ouvrages à fresque; au lieu qu'à l'huile, c'est Jules Romain qui a presque tout coulé ou ébauché. Il est sûr que le faire du couler se fait toujours appercevoir quand le tableau est fini; car si cela n'étoit pas, & si l'on changeoit totalement l'ébauche, ce premier travail deviendroit inutile. Raphaël étoit si occupé à inventer & à dessiner, qu'il ne pouvoit peindre lui-même ses ouvrages; il ne

faisoit donc que finir ce que Jules Romain n'avoit pu exécuter. Comme Raphael n'a pas vécu assez pour reconnoître par lui-même le changement que le tems pouvoit opérer sur ses tableaux ; il s'est contenté de les retoucher légèrement, cependant avec soin ; car je suis persuadé qu'il ne les quittoit que quand il croyoit les avoir bien finis. Mais la peinture à l'huile est sujette à un grand inconvénient, c'est que la première couche des couleurs perce toujours & reparoît avec le tems, quand l'humidité & la graisse de l'huile se sont évaporées. Lorsque les tableaux deviennent vieux, ils perdent l'éclat de la dernière couleur, & les premières couches sortent alors fortement.

Je conclus donc que Raphaël a quelquefois bien colorié ; mais que la peinture à l'huile ne lui étoit pas assez familière pour qu'on puisse le placer, comme grand coloriste, à côté de ses contemporains, le Corrége & le Titien, qui l'ont surpassé dans cette partie. Cependant son coloris à fresque est préférable à celui de tous les maîtres de l'école Romaine qui l'ont suivi ; l'on peut même dire qu'il y a égalé les meilleurs maîtres des autres écoles. Mais comme cette manière de peindre est imparfaite par elle-même, on ne peut le juger d'après cela seul, & il n'y a pas assez excellé dans la peinture à l'huile pour qu'on puisse l'admirer.

I V.

De la Composition de Raphaël.

Raphael a été non-seulement très-habile dans la partie de la composition, mais surprenant même. C'est celle qui lui a fait le plus d'honneur, & avec justice; car, outre qu'il y a excellé, il en a été le créateur, n'ayant eu aucun modèle en ce genre, ni dans l'antiquité, ni chez les modernes. C'est la partie dans laquelle on lui doit le plus; car il faut convenir qu'il en a enrichi la peinture, & qu'il l'a possédée à un tel degré de perfection, qu'on peut mettre en doute si jamais l'antiquité l'a vu portée à ce point, même par les plus grands artistes de la Grèce. On pourroit dire qu'il auroit passé les limites de l'humanité, s'il avoit possédé toutes les parties de l'art au même degré que celle-ci.

L'objet que le peintre doit avoir principalement en vue dans ses ouvrages, c'est l'invention, c'est-à-dire, l'expression de la vérité, dans laquelle personne n'a égalé Raphaël. Toutes les figures de ses tableaux sont ce qu'elles doivent être, & ne sauroient servir à exprimer une autre passion. Le caractère pensif, le triste, le gai, le furieux, sont tous également bien rendus. Il n'a pas seulement donné l'expression convenable à chaque figure, mais le sujet entier & ses différentes épisodes ont les caractères requis pour servir d'accessoires à la figure principale. Ce qu'il y a de plus étonnant, c'est la variété

qu'il a su mettre dans une même expression, & le jugement qu'il a montré, en se servant tantôt de plusieurs figures pour rendre une seule expression, & tantôt seulement d'une seule partie d'une figure ; le tout suivant que l'exigeoit son sujet, & non pas au hasard & par un simple luxe d'imagination, mais selon la véritable dignité, & selon que la force de l'expression le demandoit.

Il offre des variétés sans contradiction, des passions violentes sans grimace & sans bassesse ; il a même connu l'expression de l'ame & ses effets sur les tendons des différentes parties du corps, qu'il a quelquefois exprimés par le seul mouvement d'un doigt. Il a su faire usage aussi de choses qui n'étoient bonnes que parce qu'il savoit les employer à propos, & qui auroient fait un mauvais effet ailleurs. Enfin, il y a autant de différence entre la composition ou l'ordonnance d'un tableau de Raphaël & celle de tous les autres peintres, qu'il peut y en avoir entre Alexandre ou tel autre héros, & un comédien qui, sur le théâtre, feint d'être le personnage qu'il représente, & qui tâche d'imiter les attitudes que le héros auroit prises lui-même. Cette différence vient de ce que ces artistes n'ont pas su trouver, comme Raphaël, le juste degré du ni plus ni moins de mouvement que l'ame produit sur le corps ; & qu'ils n'ont pas réfléchi qu'une action poussée jusqu'à l'excès, ne convient qu'à un insensé ; de sorte qu'au lieu de personnes animées par une passion grande & forte, ils en ont fait des espèces de frénétiques ; tandis que pour rendre les mouvemens d'une ame tranquille & sage, ils ont peint des figures froides & insensibles.

Ce juste degré, si difficile à saisir, ne peut s'apprendre

que par la même route que ce grand homme a prise. Il étoit sans doute doué d'un génie supérieur, non de celui qu'on croit, en général, propre à la peinture, qui n'est qu'une imagination brillante; mais d'un génie réfléchi, vaste & profond; car pour devenir un grand peintre, il n'est pas tant nécessaire d'avoir une grande vivacité d'esprit, qu'un discernement juste, capable de distinguer le bon du mauvais, avec une ame tendre & sensible, sur laquelle tous les sentimens de la vertu font une prompte impression comme sur une cire molle, mais qui cependant ne change de forme qu'au gré de l'artiste. Tel doit être le génie du peintre, & tel a sans doute été celui de Raphaël; car pour donner cette variété que nous remarquons dans ses compositions, il falloit nécessairement qu'il pût modifier à l'infini ses propres sensations; puisque, sans avoir bien conçu le mouvement que doit faire un homme, dans la situation déterminée où nous le supposons, on ne sauroit le rendre sur la toile. L'esprit préside à toutes nos actions; par conséquent celui qui ne sait pas se représenter vivement une chose, saura bien moins encore la peindre; & si l'on y parvenoit par quelque moyen artificiel, on ne peindroit tout au plus qu'un corps sans ame, qui ne feroit aucune impression sur l'esprit du spectateur pour échauffer son imagination de ce qu'on auroit voulu lui représenter.

Raphaël a donc employé pour cela une manière sûre & toute différente de celle des autres peintres. Communément, la première chose sur laquelle les artistes fixent leur attention, préférablement à toutes les autres, c'est l'agencement & la composition de chaque figure, selon le contraste & les règles de l'art. Mais Raphaël n'a pas suivi

suivi cette méthode : il se représentoit d'abord dans son esprit toutes les parties comme il convenoit qu'elles fussent pour concourir à l'expression générale ; ensuite, il pensoit à l'objet principal de son sujet ; & enfin, à chaque figure en particulier, dont il n'en plaçoit aucune sans avoir examiné auparavant quelles étoient celles qui devoient paroître le plus, en commençant toujours par les parties qu'il vouloit faire agir pour exprimer la passion de l'ame, & en laissant plus ou moins oisives celles qui n'y étoient pas nécessaires. Il observoit la convenance & le caractère de chaque figure en particulier ; il savoit qu'une personne vertueuse doit avoir un caractère modéré ; qu'il ne faut pas qu'un philosophe, qu'un apôtre ait l'attitude d'un soldat ; en un mot, il a su, par ce moyen, exprimer la simplicité d'esprit, le recueillement & toutes les passions, tant intérieures qu'extérieures. J'entends par passions intérieures celles que le peintre doit exprimer par les moindres parties & les membres les plus délicats, tels que le front, les yeux, les narrines, la bouche, les doigts, &c. Les passions extérieures sont celles qui se manifestent par des mouvemens violens, qui sont les effets d'une passion spontanée, ou portée à l'excès. Raphaël eut soin aussi de ne jamais faire une action achevée, ou du moins très-rarement. J'appelle action achevée, lorsqu'il ne reste plus rien à faire pour la terminer : par exemple, une personne qui marche, quand elle a fait un pas, en posant le pied par terre, ne peut faire autre chose que de recommencer cette même action. Ainsi, cette attitude ne fera pas un aussi grand effet dans un

tableau que celle d'une figure représentée actuellement en action & qui n'a pas encore achevé le pas; vu que par ce moyen on laisse travailler l'imagination du spectateur, qui s'appercevra facilement que la figure doit finir le mouvement actuel, & ne peut pas rester immobile comme celle qui a fini ce mouvement, & qui peut demeurer tranquille sans en faire un autre. De même, une figure qui semble vouloir jeter, prendre ou donner quelque chose, produira un meilleur effet que celle qui a déjà rempli ces mouvemens, puisque l'action étant finie, la figure reste oisive & sans occupation.

Raphaël a employé une finesse de l'art, peu connue des artistes vulgaires; savoir, cette heureuse négligence, qui est si difficile à acquérir sans un parfait jugement; c'est-à-dire, la méthode de cacher avec adresse une partie du corps, telle qu'une main, un pied, &c.; car on ne peut pas dire qu'il n'a pas montré ces parties parce qu'il n'a pas su les bien faire; mais il ne s'est servi de cette sage économie que pour ne pas montrer des parties qui seroient restées oisives, ou qui auroient ôté aux parties principales quelque éclat de leur beauté. Il a souvent caché aussi certaines parties, à cause du mauvais effet qu'elles auroient produit avec une autre partie qu'il vouloit faire paroître. Ce qui prouve cette idée, c'est qu'il n'a pas fait usage de cette méthode dans ses figures principales, mais seulement dans celles qui pouvoient souffrir quelque négligence apparente.

Je sens qu'on sera surpris de ce que je préfère la composition de Raphaël à celle de tous les autres peintres;

je vais en dire la raiſon, afin que tout homme de goût puiſſe mettre mes idées en parallèle avec la vérité, & me juger en conſéquence.

La compoſition eſt, en général, de deux eſpèces. Celle de Raphaël, eſt le genre expreſſif, que l'on pourroit dire avoir auſſi été celui du Pouſſin & du Dominicain. La ſeconde eſpèce, eſt le genre théâtral ou le pittoreſque, qui conſiſte en une diſpoſition agréable des figures du ſujet qu'on traite: Lanfranc a été le premier inventeur de ce genre, & après lui Pierre de Cortone. Ces deux derniers peintres ont laiſſé à la poſtérité leur goût, qui eſt très-agréable pour les yeux, mais froid & peu eſtimé des vrais connoiſſeurs. J'ai donc donné la préférence à Raphaël ſur tous les autres artiſtes dans cette partie, parce que la raiſon a préſidé à tous ſes ouvrages, ou du moins à la plus grande partie. Il ne s'eſt pas laiſſé ſéduire par des idées communes, ou même par de belles idees dans ſes figures acceſſoires, qui auroient détourné l'attention de l'objet principal, & en auroit diminué la beauté. Le Pouſſin, au contraire, eſt ſouvent tombé dans ce défaut, ainſi que le prouve ſon tableau de la Femme adultère, qui eſt ſi fameux, & qui ne ſeroit guères eſtimé ſi l'on en ôtoit les acceſſoires. Le Chriſt en eſt mauvais; & au lieu d'avoir donné au groupe des accuſateurs l'air de gens de crédit, & au Chriſt celui d'un juge divin, on voit qu'il a porté ſa plus grande attention ſur les figures qui naturellement ne méritoient aucun ſoin. Ce qu'il y a de plus beau dans ſon Pyrrhus, c'eſt le fond, ainſi que les figures placées au delà de la rivière, & les ſoldats ſur le devant du tableau, qui ne

ſont que des copies répétées du Gladiateur ; les femmes ſont très-communes ; en général, il manquoit ſes figures principales, & les acceſſoires ſont le plus grand mérite de ſes tableaux. Il n'avoit pas les idées ſi grandes, ni ſi élevées que Raphaël, & d'ailleurs il affectoit trop d'érudition. Je crois qu'il a quelquefois compoſé exprès des tableaux pour y mettre ce qu'il avoit vu ou lu de l'antiquité. Il n'avoit ni la grandioſité, ni la grace de Raphël; il étoit même froid & roide dans le noble, & meſquin dans le gracieux. Son Aſſuérus eſt une preuve de ſon ſtyle froid : l'Eſther en eſt belle, mais elle reſſemble à une ſtatue; le groupe des femmes qui la ſoutiennent eſt trop ſymétrique, trop roide & d'action achevée; celles des côtés ſemblent avoir pris leur ſituation par convenance, pour ſe trouver toutes deux à genoux, dans une action auſſi momentanée que doit le paroître le ſujet que repréſente ce tableau. Le Pouſſin étoit néanmoins un excellent peintre pour l'expreſſion de la nature commune & pour les caractères bas & violens. Les fonds de ſes tableaux ne ſont que trop beaux. La partie dans laquelle il excelloit étoit celle de l'invention, qu'on peut appeller l'économie d'un tableau; c'eſt-à-dire, l'idée qu'on ſe fait plutôt du ſite où une action ſe paſſe, que de la compoſition des perſonnages mêmes qu'on veut repréſenter.

Le Dominicain paroît avoir eu beaucoup d'expreſſion & un bon deſſin, parce qu'il ne poſſédoit pas d'autres parties. Toutes ſes têtes ont de l'expreſſion ; mais on ne ſait trop ce que cette expreſſion doit ſignifier, ſi ce n'eſt un certain air timide qu'il leur a donné, bien ou mal-à-

propos, & qui reſſemble plutôt à une grimace qu'à l'effet d'une paſſion. Cet air d'ailleurs paroît plus propre aux enfans qu'aux perſonnes d'un âge formé; car il n'eſt pas néceſſaire qu'ils aient une phyſionomie ſpirituelle : il a donc bien réuſſi dans les enfans; mais au reſte il eſt trop froid, trop découſu, & d'un caractère trop égal. Sa nature eſt ſouvent commune ; & trop charmé d'une idée qu'il avoit bien rendue, il l'a trop multipliée. Enfin, on peut dire, pour la compoſition en général & qu'il faudroit que Raphaël eût deſſiné les figures, diſpoſé les groupes; que le Pouſſin eût fait les fonds & les acceſſoires, & que le Dominicain ſe fût chargé ſeulement des enfans. Il faut donc convenir, je penſe, que la partie de Raphaël eſt la principale & celle qu'il faut préférer aux autres. Secondement, leur ſtyle & leur faire ne ſont pas propres pour attacher l'eſprit du ſpectateur. Quelques ſujets qu'ils repréſentent, leurs figures ſont toujours les mêmes, par conſéquent leurs ouvrages ne peuvent pas ſervir de leçon de vertu ou de morale; au lieu qu'un tableau plein d'expreſſion peut produire cet effet, & faire fermenter la vertu en cauſant une ſenſation agréable.

Si Raphaël eſt ſupérieur à tous les peintres dans la première partie de la compoſition, il ne l'eſt pas moins dans la ſeconde, que j'appelle l'effet ou la vérité.

On m'objectera peut-être que les peintres *à machines*, ou d'une compoſition théâtrale, tels que Lanfranc & Pierre de Cortone, n'ont pas pu s'aſſujettir à une exacte vérité, parce qu'ils ſe ſont laiſſé tranſporter, par le feu de la compoſition, hors des limites d'une ſcrupuleuſe exactitude. Mais il faudra cependant convenir qu'il n'eſt

pas moins néceſſaire de ſe tenir à la vérité dans une compoſition de cent figures, que dans celle de dix. Cela ne peut donc point ſervir d'excuſe, d'autant plus que je ne parle ici que de l'invention & non de l'effet, qui appartient à la partie du clair-obſcur, dans laquelle je conviens que Raphaël n'a point poſſédé l'idéal néceſſaire. Au reſte, aucun peintre n'a compoſé des tableaux ni plus grands, ni plus remplis de figures que Raphaël. Il a bien groupé ſes figures, ſes groupes ſont bien agencés, & chaque figure eſt d'un bon enſemble : que peut-on demander de plus ?

J'avertis d'ailleurs les critiques de ne point juger Raphaël ſur les gravures qui ont été faites d'après ſes deſſins, mais ſeulement ſur ce qu'il a bien exécuté ou fait exécuter par ſes diſciples. Il a fait ce que font tous bons peintres, c'eſt à-dire, qu'après la première diſpoſition confuſe, il s'eſt attaché ſeulement à une figure ou à un groupe, & qu'il a cherché la compoſition entière en différentes fois & par différens deſſins : ce qui n'eſt pas un défaut de génie, mais prouve, au contraire, un bon eſprit qui n'eſt pas facile à contenter. Heureux l'artiſte qui par chaque ouvrage devient plus ſavant, & dont l'eſprit poſsède aſſez de reſſource pour porter ſon art au plus haut degré de perfection.

V.

De l'Idéal de Raphaël.

J'APPELLE idéal, comme je l'ai déjà dit au premier chapitre, tout ce que nous ne voyons que par les yeux de l'imagination, & non par ceux du corps : ainſi l'idéal dans la peinture conſiſte dans le choix des choſes les plus belles que nous offre la nature, dépourvues de toute imperfection, & de toutes les parties gratuites & inutiles.

Il y a donc de l'idéal dans toutes les parties de la peinture. Dans le deſſin, c'eſt la beauté des formes au-deſſus de la nature, & l'art d'unir de belles parties qui ſoient bien agencées enſemble. Dans le clair-obſcur, ce ſont les maſſes & les accidens ſuppoſés ou recherchés de lumière, pour accroître la beauté d'un ouvrage. Dans le coloris, c'eſt le choix du ton qu'on donne aux objets repréſentés, & des couleurs locales plus fières ou plus tendres, avec la connoiſſance de celles qui ſont plus ou moins propres à recevoir les rayons de lumière. L'idéal du coloris conſiſte donc à choiſir & à employer avec art ces choſes, & à donner, en général, à un tableau une belle harmonie de tons. Dans la compoſition, c'eſt l'invention de choſes qu'on n'a point vues, & d'expreſſions qu'on ne peut copier d'après la nature ; enfin l'emploi d'accidens & d'idées purement poétiques. L'idéal s'étend

même ſur le caractère des perſonnages qu'on veut repréſenter, ſur les attitudes, les airs de tête, les mouvemens des mains, des pieds, de tout le corps même, ſelon le tempérament qu'on doit leur donner, afin qu'ils produiſent un bon effet & de la variété dans le tableau.

Qu'on ne ſoit pas ſurpris de ce que je mette dans l'idéal de la compoſition le caractère des formes, qui ſemble appartenir au deſſin. L'idéal embraſſe deux parties : la première, qui conſiſte à imaginer les choſes & à connoître leur véritable emplacement, tient à la compoſition; la ſeconde, qui eſt du reſſort du deſſin, conſiſte dans l'exécution, ou à donner à chaque ligne le même caractère.

L'idéal entre auſſi dans la compoſition des draperies; car on ne peut pas donner des draperies tranquilles à un homme qui court rapidement. Dans un ange qui vole, par exemple, il faut déſigner par la draperie s'il monte ou s'il deſcend; de même qu'il faut indiquer par les plis poſés ſur chaque membre, & par ceux de la draperie en général, ſi la figure eſt actuellement en action, ou au retour de l'action; ſi le mouvement a été doux, prompt, ou violent; ſi c'eſt le commencement ou la fin d'une action; enfin, on peut mettre, je crois, de l'idéal juſques dans les cheveux.

Je conſeillerois aux jeunes peintres de lire les poëtes, pour apprendre & concevoir parfaitement l'idéal, & juſqu'où on peut le porter, puiſqu'ils n'ont rien écrit qu'ils ne ſe ſoient imaginés de voir. L'idéal ſe trouve par-tout; car il n'y a aucun art, ni aucune ſcience qui n'ait ſa partie idéale; mais il n'y en a aucun où l'idéal faſſe un plus grand

grand effet que dans la poéſie & dans la peinture, quand il y eſt traité ſavamment. C'eſt pourquoi les anciens diſoient que la peinture étoit une poéſie muette, & la poéſie une peinture parlante *; mais revenons à Raphaël.

Il n'a pas porté l'idéal au-delà de la nature dans le deſſin; mais il en a eu beaucoup dans la partie qui regarde l'exécution des caractères qu'il a voulu repréſenter. Si l'on me dit que les têtes de Vierge qu'il a faites ſont ſi belles, qu'on auroit de la peine à s'imaginer rien de plus beau; je répondrai que cela ne peut être attribué qu'à la beauté de l'expreſſion. Il a peint ſavamment la modeſtie, la nobleſſe, la pudeur, l'amour de la Vierge pour ſon fils; & c'eſt par-là qu'il nous enchante. Mais tout homme inſtruit avouera que ſi la fille de Niobé de l'antique étoit dans une ſemblable ſituation, elle ſurpaſſeroit de beaucoup les Madonnes de Raphaël. Celui-ci paroîtroit avoir peint une reine noble & gracieuſe, tandis que l'antique reſſembleroit véritablement à la Mère de Dieu ou à une perſonne divine. Raphaël a changé & ſurpaſſé la nature dans les caractères & dans leur expreſſion, mais

* C'eſt dans ce ſens que le Titien, en parlant d'une de ſes compoſitions, dit : *Mando ora la poeſia di Venere ed Adone.* « Je vous » envoie le poëme de Venus & d'Adonis ». Le poëme dont il veut parler, étoit un tableau qu'il avoit fait pour Philippe II, lorſqu'il n'étoit encore que prince d'Eſpagne, & qu'il adreſſoit à Benavidès pour lui être préſenté. Il y en a une copie à Rome dans le palais Colone, & il a été gravé pluſieurs fois. Voyez *Racolta di lettera ſulla Pittura, tom. II, p.* 242. Note du Traducteur.

non dans la beauté qui pourroit se trouver à un plus haut degré dans la nature même. En général, il a donné un air assez agréable à ses figures; elles paroissent presque toutes d'un caractère vertueux, mais ce ne sont toujours que des hommes. La figure du Christ n'est chez lui qu'un mortel ordinaire, quand on le compare au Jupiter ou à l'Apollon. Ses Pères éternels sont des figures qu'on peut trouver aussi dans la nature, qui nous en offre même de plus beaux modèles. Pour faire un Être divin, il auroit fallu que ses airs de tête eussent plus de majesté, & qu'il eût moins fait sentir les parties qui indiquent la nature mortelle. La peau ridée, les yeux ternes & troubles indiquent les besoins de l'humanité. Quelle impropriété de représenter le Créateur de tout ce qui existe si débile & si foible? Si la convenance exige qu'il soit âgé, il faut seulement que ce soit avec un caractère qui puisse nous donner l'idée d'une personne vénérable par son âge, & qui remplisse l'imagination des grandes idées que nous devons avoir du maître du monde; sans qu'il soit nécessaire de s'arrêter à la vérité, comme l'a fait Raphaël, qui l'a représenté avec tous les défauts de la vieillesse.

Les Grecs ont excellé dans cette partie. Ils ont produit des êtres véritablement immortels. Ils ont évité de marquer les muscles, & n'ont même pas exprimé si fortement les tendons sur les figures des dieux que sur celles des hommes. Si l'on prétend que ces choses paroissent dans la statue d'Hercule, je répondrai qu'il est représenté comme se reposant après ses travaux; & que s'il eût été déjà alors au rang des dieux, l'artiste ne lui auroit pas donné cette attitude. Il l'a donc montré comme un homme divin,

mais qui n'étoit pas encore admis au rang des immortels. L'Apollon & le Jupiter du Vatican peuvent fournir des preuves de ce que j'avance.

Les Anciens furent de même bien supérieurs à Raphaël dans la partie de l'harmonie, & dans l'accord des formes & de leurs contours. Raphaël a mis beaucoup de soin au front de ses figures, & leur a donné par ce moyen un air serein ou sombre, pensif ou gai, &c.; mais il n'a pas observé quel nez ou quelles joues convenoient le mieux à ce front. Les anciens, en faisant le front plat & serein, faisoient aussi le nez plat & carré, avec les joues de la même forme & du même caractère. Enfin, les beaux ouvrages antiques ont cet avantage, que par une partie du visage on peut reconnoître comment est fait le reste; ce qui ne se trouve pas chez Raphaël : car on pourroit mettre à toutes ses têtes un autre nez, qui y conviendroit aussi bien que celui qu'on en auroit ôté. Dans ses têtes de Vierge on voit le front toujours serein, parce qu'il a voulu leur donner de la noblesse & de la pudeur. La même chose se trouve dans les filles de Niobé. Raphaël a eu en cela pour objet l'expression & non la beauté; sans quoi il leur auroit fait le nez d'un contour plus modéré & moins chargé; mais comme il ne cherchoit que l'expression, il a, pour ainsi dire, négligé tout le reste. Il leur a fait des joues potelées & rondelettes, pour leur donner un air jeune & virginal ; ce qui n'est pas conforme à la vérité ; car une personne dont les joues sont charnues, a presque toujours le front partagé en plusieurs parties par la grosseur des muscles. Il y a infiniment plus d'accord & de beauté dans l'antique. Les bouches

des Madonnes de Raphaël font presque toutes une grimace riante, pour marquer l'amour & l'innocence enfantine; ce qui ne convient pas à la beauté: on en peut dire autant de l'air de modestie qu'il a donné aux yeux.

Je conclus de tout ce que je viens de dire, que Raphaël n'étoit pas idéal dans la beauté, mais seulement dans la partie de l'expression. Si l'on prétend que je me trompe, qu'on me dise pourquoi il n'a pas aussi bien fait les anges, qui doivent être ce que nous connoissons de plus beau & de plus idéal, parce que l'artiste peut s'y livrer entièrement à son imagination. Que n'a-t-il peint les Graces ou Vénus dans le goût des antiques, ou du moins quelque chose d'approchant? Mais quand il n'avoit pas quelque forte expression à rendre, il n'a été que simple imitateur de la nature, & n'a su employer aucune beauté idéale. Je crois donc pouvoir conclure que Raphaël n'a pas mis beaucoup d'idéal dans le dessin, quoiqu'il ait eu un bon goût. Il en a eu aussi fort peu dans le coloris; & dans le clair-obscur il n'en a pas montré du tout; mais il en a fait voir beaucoup dans la composition en général, & a éte parfaitement idéal & d'une grande beauté dans la partie de l'expression. On doit donc admirer principalement Raphaël pour la composition, l'expression & la symétrie ou la proportion de certains genres de figures, ainsi que pour le bon goût de son dessin. Il a donné aussi l'exemple des belles draperies, si ce n'est qu'il y a mis trop peu de variété.

CHAPITRE III.

Réflexions générales sur le Corrége.

LE Corrége a commencé, ainsi que tous les autres peintres de son tems, par un goût sec & une servile imitation de la nature, dont il s'est néanmoins affranchi plutôt qu'eux. On prétend qu'il n'a pas connu l'antique, ce qui semble démenti par quelques-unes de ses femmes, qu'il paroît avoir faites d'après la Vénus de Médicis. On sait qu'André Mantegna, son maître, étoit grand partisan de l'antique, au point que ses adversaires disoient qu'il feroit mieux de peindre ses tableaux en grisaille qu'en couleurs, parce qu'alors ils imiteroient davantage les bas-reliefs antiques, ce qui n'est cependant pas vrai; car il n'avoit ni la grace, ni la beauté, ni même le style des anciens, quoiqu'il cherchât à les imiter. Or, si le Corrége a été le disciple d'André Mantegna (ce qui paroît assez probable, puisque ses ouvrages tiennent de son goût, si ce n'est qu'ils sont un peu plus moëlleux) il est vraisemblable que le disciple d'un partisan de l'antique aura connu l'antique. On dit aussi qu'il n'a jamais été à Rome, ce qui est encore incertain; car on assure que l'idée principale de sa coupole à Parme a été prise du tableau d'un ancien peintre, qui est dans l'église des Apôtres à Rome. La vérité est, qu'on ne sait rien de

positif à cet égard, non plus que de beaucoup d'autres faits qu'on raconte de lui, & qui sont tous si contradictoires les uns aux autres, que je me dispenserai de les rapporter ici.

Le premier goût du Corrége fut sec & mesquin, quoiqu'il peignit alors ses figures d'après nature. Il ouvrit enfin les yeux & sentit qu'il ne suffit pas de copier indistinctement la nature, mais qu'il faut y choisir le bon du mauvais pour la rendre plus agréable. Il connut alors que l'art ne peut pas parvenir à imiter parfaitement la nature dans toute son étendue, qu'il faut par conséquent se borner à imiter l'effet de la nature. Cette connoissance le porta à changer son premier style; il devint plus moelleux & fondit mieux ses couleurs qu'il ne l'avoit fait jusqu'à ce tems-là. Il trouva que ce n'est pas par la rondeur seule des parties qu'on parvient à bien imiter la nature; mais qu'il faut interrompre cette même rondeur & en varier les formes : il acquit par-là une manière de dessiner qu'on avoit ignorée avant lui. Il commença à employer les contours ondoyans qui donnent une si grande élégance au dessin. Il s'est servi pour cela de la nature de son pays, dont les habitans ressemblent beaucoup aux figures qu'il a peintes. Enfin, il perfectionna de plus en plus son talent, & parvint à donner le dernier degré de force à ses tableaux; de sorte qu'on peut dire que le Corrége a été original dans sa manière, & qu'il n'a même encore été imité par personne, quoique les Caraches l'aient essayé, mais sans y réussir. Louis Carache étoit dur & trop uniforme; Annibal n'a pas donné assez de variété à ses formes. Le Corrége faisoit des contours ondoyans, tandis qu'An-

nibal Carache se servoit de contours ronds, & ne faisoit presque jamais de formes convexes. Je ne parlerai pas du coloris, dans lequel les Caraches n'ont jamais excellé; car leurs couleurs sont toutes mattes.

Enfin, le Corrége a été aussi peu imité que Raphaël, parce qu'il a possédé, comme lui, une partie transcendante de l'art. Si Raphaël a été supérieur dans l'idéal de la composition, le Corrége l'a été dans l'idéal du clair-obscur & d'une partie du coloris. Examinons maintenant le Corrége dans les parties les plus importantes de l'art, en commençant par le dessin.

I.

Du Dessin du Corrége.

LE dessin du Corrége a d'abord été sec, servile & roide. Je crois voir en lui une espèce d'inventeur de l'art; car il a puisé son plus grand talent dans la nature, où il a découvert, peu à peu, la variété de ses contours. S'il m'est permis de dire mon sentiment, qui n'est fondé que sur ce que je pense avoir apperçu dans ses ouvrages, & non sur des preuves démonstratives, je crois pouvoir avancer qu'il a connu l'antique & qu'il a tâché de l'imiter Peut-être bien ne l'a-t-il pas vu comme on le voit à Rome, mais comme on pouvoit le voir à Parme & à Modène, c'est-à-dire, en petite quantité & d'une classe inférieure. Je fonde ma conjecture sur ce qu'on n'a pas d'ouvrages du Corrége qui tiennent de sa manière sèche & de son

grand ſtyle à la fois, une eſpèce de talent mitoyen. Il faut peu de choſe à un grand génie pour développer le germe du talent qu'il poſsède, & que ſouvent il ignore lui-même juſqu'au moment où quelque objet vienne à l'échauffer. Je m'imagine que quelque ouvrage de l'antiquité aura produit ſur le Corrége le même effet que les ouvrages de Michel-Ange ont fait ſur l'eſprit de Raphaël; ce qui n'auroit pu avoir lieu, ſi ce même génie n'avoit pas déjà repoſé en eux, & que les objets extérieurs n'ont fait que mettre en action.

Il ne faut pas s'étonner de ce qu'on n'a aucunes particularités touchant le Corrége, puiſque les écrivains s'accordent à lui donner un naturel timide. Peut-être a-t-il été à Rome ſans être connu de perſonne, comme cela arrive ſouvent aux jeunes artiſtes. Sinon, il faut ſuppoſer que le Corrége n'eſt parvenu à ce degré de perfection qu'en étudiant, avec une conſtance ſingulière, quelques beaux morceaux de l'antiquité, ou qu'il a trouvé ce beau ſtyle de deſſin & cette grande manière à force de chercher la variété dans les formes & dans le clair-obſcur. Il ſe pourroit qu'ayant toujours voulu interrompre ſes contours par les clairs-obſcurs, pour avoir une continuelle variété de teintes, comme je le ferai voir dans le chapitre ſuivant, il ait découvert qu'il ne pouvoit y parvenir par des contours droits & ſimples; car ſi la forme extérieure eſt ſimple & droite, les formes intérieures ne peuvent pas être ondoyantes. En effet, on voit dans les ouvrages du premier tems du Corrége, où il a employé la ligne droite, qu'il n'y reſſemble pas à lui-même; parce que ce qui caractériſe ſon deſſin, c'eſt un contour ondoyant

doyant, c'eft-à-dire, un contour toujours compofé de lignes courbes, concaves ou convexes, & dans lequel les lignes droites font ménagées ou fupprimées. La grandiofité & la grace font encore des parties que le Corrége a poffédées; car la ligne convexe agrandit le ftyle, & la ligne concave donne de la légèreté. Les anciens ont encore formé leurs contours de plus d'efpèces de lignes & d'angles que ne l'a fait le Corrége, puifqu'ils fe font fervi de lignes convexes, de droites, de concaves & d'angulaires; au lieu que le Corrége n'a fait ufage que des deux lignes oppofées; favoir, la concave & la convexe: c'eft ce qui le rend manièré & quelquefois maffif, parce qu'il a employé fouvent la ligne convexe au lieu de la droite, & par fois la ligne concave au lieu de l'angulaire. Voilà auffi pourquoi il n'a pas été auffi vigoureux que Raphaël, ni auffi noble, ni auffi caractérifé que l'antique. Cependant il n'eft pas à méprifer pour la partie du deffin, comme beaucoup de monde l'a penfé; car on ne peut lui difputer une partie de l'art, & même la plus idéale, dans laquelle réfide la grace.

I I.

Du Clair-Obfcur du Corrége.

LE Corrége a porté au plus haut degré la partie du clair-obfcur, & je m'étonne de ce qu'on ne loue jamais que fon coloris, qui n'eft pas exactement la partie dans laquelle il excelloit. Si les peintres avoient une parfaite

connoiſſance de leur art, ils s'appercevroient facilement que ſon plus grand mérite conſiſte dans la rondeur & dans la vérité de ſon clair-obſcur; & que ſi on lui ôtoit cette partie, il ſeroit inférieur au Giorgione, au Titien & à Van-Dyk. Mais cette grace qui eſt l'effet de la rondeur & de l'élégance de ſon ſtyle toujours remuant, varié & interrompu, eſt la partie qui enchante & qui faſcine les yeux; ce qui nous oblige en quelque façon d'avouer que ſi le Corrége n'a pas peint des hommes parfaits, il en a fait du moins des êtres plus gracieux qu'ils ne le ſont, pour ainſi dire, dans la nature.

Je conclus donc que le Corrége a ſurpaſſé tous les peintres dans la partie du clair-obſcur. Raphaël l'a bien connu, comme je l'ai remarqué à ſon article; mais il n'a cependant pas pu parvenir à rendre l'effet de la nature; & par conſéquent a manqué à la vérité dans cette partie. La vérité, dans la peinture, eſt ce qui exiſte réellement, qui n'eſt ſujet à aucune contradiction, & qui ne diffère pas de la choſe repréſentée.

La nature ne nous préſente jamais pluſieurs objets dans un même degré de force; c'eſt auſſi ce que le Corrége a parfaitement bien obſervé. Il eſt certain que la forme d'un corps expoſé en face de la lumière paroît différente de celle d'un corps autrement éclairé; & que la forme même cauſe différens accidens de lumière : un corps rond, par exemple, produit un point de lumière, & une plate forme occaſionne un trait étendu de lumière. C'eſt ce qui fit concevoir au Corrége qu'il ne devoit point donner à des objets différens une même quantité de force, ou une même forme de lumière. Il a conſidéré auſſi que le fond d'un tableau

doit être différemment éclairé, ſuivant que l'air intermédiaire en reçoit la lumière ; car ce qui eſt ſur le devant du tableau, eſt ſuppoſé ne pas être voilé par les corpuſcules éclairés qui circulent dans l'air ; au lieu que le fond, qui eſt plus reculé, doit être regardé comme couvert de pluſieurs couches de ces corpuſcules, & par conſéquent comme moins clair & plus gris ; vu que les ténèbres & les lumières mêlées enſemble forment des teintes griſâtres. Enfin il a connu qu'il étoit néceſſaire d'employer une variété continuelle & parfaite ; de manière qu'il n'a preſque jamais répété la même force ni de clair, ni d'obſcur.

Une autre partie qui augmente beaucoup la beauté de ſes ouvrages ; c'eſt qu'il a donné à chaque ton de couleur locale qu'il a ſuppoſé, le même degré de ton dans les ombres que dans les clairs. Par exemple, dans un tableau du Corrége, il eſt facile de diſtinguer l'ombre d'une draperie couleur de roſe d'avec celle d'une draperie rouge, & celle d'une chair blanche d'avec celle d'une chair brune. Pour donner de la force à une chair blanche, il ne l'a pas laiſſé ſans ombres, mais il en a fait les ombres toutes reflettées ; & lorſqu'il a été obligé de pouſſer le blanc juſqu'à la dernière force, il a ſu oppoſer une couleur plus ſombre, pour diſtinguer que l'autre eſt une ſubſtance naturellement plus claire. Auſſi ne s'eſt-il jamais ſervi d'oppoſitions affectées ; car il n'a point rendu claire une matière obſcure pour la faire ſervir de fond-clair à l'ombre d'une matière claire ; en un mot il a laiſſé à chaque couleur ſon degré de force & de dignité.

I I I.

Du Coloris du Corrége.

Le coloris du Corrége est fort beau, quoiqu'un peu trop épais. Il n'a pas eu dans cette partie assez de délicatesse; le ton en est généralement un peu brun, comme le sont les gens de son pays. Ses chairs paroissent trop fermes; ce qui provient des couleurs jaunâtres, rougeâtres & verdâtres de ses demi-teintes; car dans la nature la graisse produit la couleur blanchâtre, & la chair une teinte rougeâtre; tandis que l'humide donne un œil bleuâtre; & c'est-là ce que le Corrége n'a pas assez observé. Voilà pourquoi ses figures paroissent d'une carnation trop grossière & un peu enfumée; & ses ombres sont un peu trop uniformes, trop monotones & un peu brunes. Au reste, les tons de ses draperies sont bien imaginés, & il a admirablement bien conservé la dégradation de ses chairs. S'il n'est pas parvenu à avoir la touche vive du Titien, ni le pinceau gras du Giorgione, ni la délicatesse de Van-Dyk, on peut dire du moins qu'il étoit admirable pour peindre les enfans & les femmes; mais il étoit trop léché pour les hommes. Il avoit, en général, une belle harmonie.

❧

I V.

De la Composition du Corrége.

DANS la composition le Corrége n'a eu que des modèles très-foibles, aussi n'a-t-il jamais excellé dans cette partie. Il a commencé par des inventions plutôt théâtrales ou pittoresques qu'expressives. Cependant on trouve un peu plus d'expression dans ses sujets gracieux que dans ses sujets graves. Il entroit assez dans les passions érotiques, mais ne donnoit pas de caractères assez variés à ses figures ; de manière qu'il n'y a pas une grande différence entre ses têtes de Vierge & celles de Vénus ou d'une nymphe. Il groupoit assez bien ses figures, mais tous ses tableaux paroissent plutôt composés pour trouver de belles masses de clair-obscur que pour rendre l'expression propre au sujet. Il a mis beaucoup de génie dans ses raccourcis. Je m'imagine qu'il faisoit en petits modèles de cire tout le sujet qu'il vouloit composer, & que c'est par ce moyen qu'il a trouvé ses différens raccourcis. Au reste il ignoroit les véritables règles de la composition ; & s'il en a possédé une partie, elle ressemble plutôt à une production de l'imagination ou à un rêve qu'au beau idéal. Il aimoit si peu la ligne droite, qu'il n'a, pour ainsi dire, point fait de tête qui ne se présente en raccourci, soit du bas en haut, ou du haut en bas.

V.

De l'Idéal du Corrége.

LE Corrége a mis de l'idéal dans la partie du dessin qui tient à l'élégance des contours. Comme dans le clair-obscur il n'a fait que suivre exactement les règles de la nature, on pourra prétendre peut-être qu'il n'y a pas été du tout idéal; cependant j'ose soutenir qu'il l'a été beaucoup; car il faut une grande imagination pour se faire une manière sûre dans cette partie; & pour la bien exécuter, on doit posséder parfaitement l'idéal; c'est ce que Raphaël donne à entendre quand, au sujet de sa Galathée, il dit: « Que pour faire une belle chose, » il faut avoir un plus beau modèle encore ». Le talent de produire, dans un art si difficile, des objets plus agréables qu'ils ne le sont dans la nature même, est donc vraiment idéal; car par la quantité infinie de teintes que la nature met, tant dans le clair-obscur que dans les couleurs, elle nous offre tous les objets distincts & décidés; ce qui ne feroit pas le même effet dans la peinture, si l'on vouloit se contenter d'imiter simplement la nature. En effet, si elle nous fait voir clairement une petite tache ou un pli, &c. qui se trouve dans l'ombre, elle nous le fera appercevoir bien plus distinctement dans la lumière; car ce qui y est ombre est une ombre réelle, au lieu que dans la peinture ce n'est qu'une couleur obscure; puisque pour distinguer les objets d'un tableau, il doit être

éclairé; tandis que la lumière naturelle n'est dans la peinture qu'une couleur claire; de sorte que le tableau, pour pouvoir être vu, doit être placé de façon qu'il ne reluise pas; c'est-à-dire, qu'il ne fasse pas le même effet que la lumière; car sans cela on ne pourroit rien y discerner. Il faut donc se servir de certaines règles idéales, même dans l'exécution; car, comme je l'ai déjà dit, la chose éclairée est plus visible que celle qui est dans l'ombre. Il ne faut par conséquent pas rendre les choses qui sont dans l'ombre aussi distinctes que celles qui sont éclairées, mais aussi foibles & aussi vagues qu'elles le paroissent en comparaison des objets éclairés. L'art ne doit donc pas imiter ce qui est vrai (cela est impossible); mais ce qui paroît l'être. Car comme l'art n'a pas autant de tons ou de degrés différens qu'il y en a dans la nature, il ne faut opérer que par comparaison; c'est-à-dire, que quelque soit le degré de lumière, on doit rendre la seconde teinte de quelques degrés plus obscure qu'elle ne l'est dans la nature: alors le tableau paroîtra vrai; mais si on vouloit mettre la demi-teinte telle qu'elle est en effet, on n'auroit jamais une couleur assez claire pour imiter la lumière.

Je crois avoir démontré que le Corrége a observé toutes ces parties en perfection, & qu'il doit par conséquent être regardé comme idéal & même comme sublime dans la partie du clair-obscur. Pour le coloris, il n'a fait qu'imiter la nature, excepté dans la partie qui regarde la draperie, qu'il a su choisir selon les masses qui lui étoient nécessaires. Il a aussi connu parfaitement la force & le degré des couleurs locales pour faire avancer

ou fuir les parties, ſelon qu'il le jugeoit néceſſaire à ſa compoſition. Il a mis de l'idéal dans un certain agencement de ſes figures, mais qui n'eſt que théâtral ou pittoreſque, ſans être expreſſif, ni d'un grand effet. Enfin, le Corrége a ſoumis toutes les autres parties de la peinture au choix de l'effet & du clair-obſcur, & tout ce qu'il a fait de beau dérive de-là.



CHAPITRE IV.

Réflexions générales sur le Titien.

C'EST ſous Jean & Gentil Bellin que le Titien commença à peindre ; mais on ne connoît, pour ainſi dire, aucun ouvrage de lui qui ſoit dans la manière de ces maîtres : il eſt donc à croire qu'il ne s'eſt occupé qu'à copier quelques-unes de leurs productions, & qu'il fit enſuite d'autres études. Le Giorgione étudia ſous les mêmes maîtres que le Titien ; mais il les égala & les ſurpaſſa plutôt même que ne le fit le Titien, qui me paroît avoir été d'un talent à-peu-près égal à celui du Corrége, & qui ſemble être parvenu, par la même route que celui-ci, à un beau clair-obſcur & à un goût plus grand & plus vigoureux que les Bellin.

Le Titien quitta alors ſes maîtres & ſe mit à étudier ſous le Giorgione, dont il prit la force, la douceur & la rondeur; mais le pinceau du Giorgione étoit plus large & avoit plus de grandioſité. On voit cependant dans la ſacriſtie *della Salute*, à Veniſe, un très-beau tableau du Titien, qui eſt d'un coloris plus brillant que celui du Giorgione & que ne l'a été, en général, le ſien même. Il agrandit enſuite ſa manière, & ſe fit un très-beau ſtyle, tant pour les formes que pour le coloris, quoiqu'il ait cependant preſque toujours été fort inégal; car on a de lui des ouvrages

admirables, & d'autres qui paroissent faits à la hâte. C'étoit le défaut ou, pour ainsi dire, le mérite de tous les peintres de l'école Vénitienne, qui se sont fait un honneur de travailler avec facilité; & l'on a plus estimé le Tintoret pour sa prestesse que pour l'excellence de ses ouvrages. Il ne faut donc pas être surpris que leur dessin soit peu correct; car cette partie demande une grande patience & beaucoup de réflexion, pour mettre bien ensemble les différentes parties & le tout. Voilà pourquoi le Titien, quoique d'ailleurs bon dessinateur, a négligé cette partie, afin d'aller plus rapidement : il est néanmoins préférable à tous les autres peintres Vénitiens; car il a eu le jugement bon & la patience de peindre presque toujours d'après nature, sans cependant se donner beaucoup de peine pour connoître les causes de la nature, en se contentant d'imiter ses effets; ce qui lui a donné un coloris admirable, qui est la partie dans laquelle il a excellé le plus dans son bon tems. Dans la suite, il a changé de manière, ce qu'on attribue à sa vieillesse. Il est tombé dans un goût mesquin, quoiqu'il ait toujours conservé un bon ton général de couleur.

Il a quelquefois été dur; & à force d'aller vîte, il a donné des coups de pinceau fort rudes. Ses meilleurs ouvrages sont à Venise, où l'on voit entr'autres, dans la maison Grassi, une Vénus qui est d'un bon dessin & de son meilleur tems. Un autre chef-d'œuvre du Titien, c'est le tableau de S. Pierre, martyr, dans lequel il s'est surpassé lui-même, & qui doit le faire regarder comme grand coloriste & bon dessinateur. Il en a étudié toutes

les parties d'après nature, & l'a néanmoins exécuté d'un pinceau auffi hardi & auffi facile que s'il l'eût fait d'imagination.

En général, le Titien n'eft pas d'un grand fini; mais par le moyen de fes touches fières & vigoureufes, il a fait avec peu de chofe, ce que le Corrége n'a rendu qu'avec un grand travail. Je crois pourtant qu'il n'a pas été dirigé par le raifonnement, ainfi que le Corrége, mais qu'il y eft parvenu par une excellente imitation de la nature. Ses draperies font légères & ont de l'idéal, mais elles font trop hachées & trop mefquines. Son payfage eft de la plus belle manière que je connoiffe, & l'on peut dire qu'en général il a excellé dans ce genre; mais la partie dans laquelle il a le mieux réuffi, c'eft le coloris & une certaine touche hardie, dont le Corrége même auroit eu befoin, pour augmenter la beauté de fes ouvrages. Perfonne n'a traité auffi bien que lui les demi-teintes fanguines, qui produifent le bon effet de la nature.

I.

Du Deffin du Titien.

LE Titien, dans fon premier tems, fut fec dans fes contours, & parut imiter le ftyle de fes maîtres. Enfuite, il agrandit fon goût en tâchant de fuivre la nature. A la fin, donnant plus de liberté à fon pinceau, il négligea la partie du deffin, & devint lourd & maffif; cependant,

il a mieux fait les enfans qu'aucun autre peintre. Le Poussin l'a beaucoup étudié dans cette partie ; & François Flamand, dit le Fiamingo, le premier sculpteur qui l'ait possédé à un haut degré, a puisé son goût dans les ouvrages du Titien. En un mot, le Titien étoit né avec tout le génie nécessaire pour être un grand dessinateur ; car il possédoit toute la justesse de l'œil requise pour bien imiter la nature, & même les ouvrages antiques, s'il les eût étudiés ; mais la grande ardeur qu'il eut pour le travail, ne lui permit pas d'en faire une étude solide : on ne peut donc pas dire qu'il fut bon dessinateur.

I I.

Du Coloris du Titien.

Nous possédons malheureusement si peu d'ouvrages du Giorgione, qu'à peine peut-on savoir ce qu'il a su & ce qu'il a ignoré ; cependant le Titien nous en a laissé quelques-uns dans le goût de ce maître, qui suffisent pour ne pas nous laisser douter auquel de ces deux peintres on doit attribuer le mérite d'avoir montré le premier la manière dont il faut employer les draperies de différentes couleurs, & à quoi ces couleurs sont propres. Mais pour parler plus clairement, je dirai que j'attribue ce mérite au Titien ; ce que je puis faire d'autant plus hardiment, qu'on peut se convaincre, par ses ouvrages, que s'il n'a pas été le plus grand maître dans cette partie, il a du moins

le mérite de l'avoir créée. J'ajouterai que le Titien a été le premier entre les peintres qui, depuis le renouvellement de l'art, ait su employer l'idéal dans les différentes couleurs des draperies, suivant leur dignité ou force. Avant lui, on se servoit assez arbitrairement des couleurs pour les draperies, qu'on peignoit presque toutes d'un même degré de clair & d'obscur. Mais le Titien & le Giorgione connurent que le rouge fait ressortir les objets; que le jaune attire & retient les rayons de lumière; que le bleu est sombre & propre à faire de grandes masses d'ombre. Ils joignirent à cela la connoissance des effets des couleurs moelleuses, & la manière de s'en servir avantageusement. Par ce moyen, le Titien acquit une véritable idée du beau coloris, & sentit la manière de donner la même grace, la même clarté de ton & la même dignité de couleur à l'ombre & aux demi-teintes qu'aux clairs. Aussi fut-il admirablement bien distinguer la transparence d'une peau fine & diaphane par une quantité de demi-teintes, & son humidité sanguine par un œil bleuâtre; ainsi qu'il fit connoître une peau grossière par un mélange de jaune & de noir, & une peau grasse par le jaune & le rouge mêlés ensemble. Enfin, il quitta le goût des fresques, & connut qu'il y a des variétés de ton; que ce qui est diaphane ou transparent, est d'une couleur plus indécise que ce qui est opaque, & que la lumière s'arrête & réfléchit sur ce qui n'est pas transparent Par ces réflexions & par ces raisonnemens, il acquit une si grande beauté de coloris, que personne ne l'a encore surpassé dans cette partie.

L'école Romaine n'a jamais eu de bon coloriste; les

Lombards ont un peu mieux poſſédé cette partie, que les Vénitiens ont portée au plus haut degré de perfection. La raiſon en eſt, que ces derniers ſe ſont toujours appliqués à peindre le portrait; de ſorte qu'en travaillant d'après la nature, ils acquirent une plus grande idée de la variété; car il eſt aſſez ordinaire que les perſonnes qui font faire leur portrait, veulent être peintes avec les habits qu'elles portent. Le peintre eſt donc obligé de repreſenter une plus grande variété d'objets, tels que des pierreries, du velours, du ſatin, du drap, du linge, &c.; variété qui ſert beaucoup à ouvrir l'eſprit de l'artiſte, qui doit chercher les moyens de bien imiter ces différens objets; ce qui lui eſt très-néceſſaire, parce que les amateurs, accoutumés à trouver ce luxe dans tous les tableaux, exigent du peintre un certain goût pittoreſque & brillant. A Rome, où l'on a conſervé davantage le goût de l'antique, on mépriſe cette variété d'objets, & l'on cherche, au contraire, à les rendre auſſi ſimples qu'il eſt poſſible. Les connoiſſeurs n'y veulent que des ſujets héroïques où cette oſtentation ſeroit nuiſible. Les artiſtes Romains prennent donc, dès l'enfance, ces maximes & s'accoutument à un goût qui tient plus de l'idéal & du choix, que du vrai & de l'individuel.

Nous voyons que de tous tems les Hollandois, les Flamands & les Allemands ont eu un bien meilleur coloris que les peintres Romains. Rubens & Van Dyk ont beaucoup formé leur goût en peignant des velours & des ſatins. Le premier a été ſi frappé des beaux reflets & des beaux accidens de lumière que ces différens objets lui donnoient, qu'il a fait la peau auſſi reluiſante que le ſatin

même. Il avoit étudié le Titien, mais sa manière lui parut trop difficile : le coloris du Titien étant assez varié & d'un ton admirable, sans jamais pécher contre l'harmonie; tandis que Rubens n'a pas connu ces parties; & lorsqu'il paroît posséder cet accord, ce n'est qu'à force d'employer une grande diversité de couleurs & de forts reflets d'une couleur dans l'autre, sans observer que ces couleurs choquent l'œil quand elles ne sont pas bien mariées ensemble : donnons-en un exemple. Nous voyons l'arc-en-ciel, dont toutes les couleurs sont d'une belle harmonie; mais si l'on essayoit d'en ôter ou le rouge, ou le bleu, ou le jaune, toute l'harmonie seroit détruite. La même chose aura lieu dans un tableau, dans lequel il manquera quelqu'une de ces couleurs; & la raison en est, que la vraie harmonie ne consiste qu'en un parfait équilibre des trois couleurs franches ou primitives, le rouge, le jaune & le bleu. Rubens a pris pour modèle l'arc-en-ciel, & a employé toutes les couleurs dans ses tableaux; mais il n'a pas su leur donner une parfaite harmonie, comme le Titien, qui a porté cette partie au plus haut degré, & qui par conséquent doit être regardé comme le plus grand coloriste.

❋

III.

Du Clair-Obscur du Titien.

PLUSIEURS écrivains prétendent que le Titien est l'inventeur d'un certain clair-obscur particulier qui donne un effet si admirable à ses ouvrages. Mais j'ose assurer qu'ils se sont trompés, ainsi que ceux qui font passer le Corrége pour le plus grand coloriste. Pour louer ce dernier, on dit communément que ses figures paroissent être de chair vivante, ce qui est une chose bien différente du coloris. On dit aussi du Corrége, qu'on voit jusques dans ses ombres, & qu'il semble qu'on puisse passer la main entre un objet & un autre. Cette louange n'a rien de commun avec le coloris, puisque cela peut se faire par le dessin seul. Si le Titien a quelque chose de particulier dans son clair-obscur, on peut dire que cela vient de son coloris; car ayant remarqué que les ombres dégradent la qualité des couleurs & les rendent plus sombres, il sut leur donner le ton qu'elles doivent avoir; & comme il s'apperçut que la grande lumière ne peut pas être imitée par la peinture, parce que les couleurs sont reluisantes, il chercha seulement à la rendre aussi claire qu'il étoit possible. C'est donc par l'effet des connoissances du coloris qu'il a si bien opéré dans le clair-obscur. D'ailleurs il a tâché d'imiter la nature dont il s'est toujours servi, & qui étant sans cesse variée, lui a permis de mettre cette même

variété dans ses ouvrages; mais comme il s'est contenté de l'imiter exactement, il n'a pas pu atteindre à l'idéal.

Il ne faut cependant pas prendre à la lettre ce que je dis, comme si je prétendois que le Titien ait été absolument ignorant dans le clair-obscur, & que le Corrége n'ait pas connu le coloris; je me borne seulement à comparer le mérite des grands artistes, en faisant voir en quoi ils ont le plus excellé, puisque pour posséder parfaitement la moindre partie d'un art si difficile, il faut avoir un esprit pénétrant & élevé. Il n'est d'ailleurs pas vraisemblable que ces grands maîtres ignorassent tout-à-fait des choses aussi nécessaires à leur art; mais l'imperfection attachée à l'humanité ne leur a pas permis d'exceller dans toutes les parties. Cependant on auroit peut-être donné la palme du dessin à Raphael, si nous n'avions pas connu les ouvrages des anciens qui lui sont supérieurs. De même ceux qui n'ont pas une connoissance assez approfondie de la peinture, pour apprécier la beauté du clair-obscur du Corrége, pourront croire qu'il n'est pas à comparer dans cette partie au Titien. Pour moi, qui en connois tout le prix, j'ose le mettre en parallèle avec lui.

I V.

De la Composition du Titien.

LA composition du Titien fut d'abord fort symétrique, suivant la méthode de son tems. Sa seconde manière a été plus facile & plus libre; mais il a néanmoins presque

toujours composé sans règle. Dans son dernier tems il ne paroît pas avoir donné la moindre attention à la composition de ses ouvrages ; cependant il a été quelquefois expressif. Il a souvent mis des portraits dans ses tableaux, ce qui les rend encore plus froids. On pourra me dire que sa composition a été quelquefois heureuse ; cela est vrai ; mais ce mérite est si rare chez lui, qu'on ne peut le porter en ligne de compte. En un mot, il n'a fait dans cette partie que suivre la nature, sans tirer aucun avantage de son art, pour y mettre de l'expression.

V.

De l'Idéal du Titien.

LE Titien n'a pas montré beaucoup d'idéal dans son dessin. Dans le clair-obscur, il en possédoit assez pour bien concevoir la nature ; mais il n'en a pas eu autant que le Corrége ; car son clair-obscur n'est, pour ainsi dire, qu'ébauché. Il a eu plus d'idéal dans le coloris, & même assez pour trouver le vrai caractère & le juste degré des couleurs, qu'il a su bien disposer ; car il n'est pas si facile qu'on le croit de savoir quand il faut se servir d'une draperie rouge ou d'une draperie bleue, & c'est une partie que le Titien a merveilleusement bien entendue. Il a mis aussi une grande harmonie dans les couleurs, partie qui tient à l'idéal, & qui ne peut s'apprendre dans la nature, si on ne la conçoit pas d'abord dans l'imagi-

nation. C'eſt ce que je dis auſſi du clair-obſcur, parce que les demi-teintes n'ont pas autant de degrés dans l'art qu'elles en ont dans la nature ; ce qui peut s'appliquer de même à l'harmonie & aux couleurs, où une ſimple imitation de la nature ne ſervira de rien. J'en conclus donc que le Titien, pour avoir ſi bien rempli cette partie, a eu beſoin de beaucoup d'idéal. Sa compoſition eſt fort ſimple, & il n'y a jamais mis que ce qui étoit abſolument néceſſaire ; par conſéquent, il n'a été que fort peu idéal dans cette partie.



CHAPITRE V.

Du Goût des Anciens.

L'HISTOIRE nous fournit plusieurs faits touchant l'invention de l'art du dessin ; mais ce qui en est dit, quoique bien fondé peut-être, est si confus, que nous n'en sommes pas mieux instruits. Je crois même qu'il est, pour ainsi dire, impossible de découvrir la véritable origine des arts, d'autant plus qu'ils ont, sans doute, été inventés en différentes contrées à la fois ; de même que l'imprimerie, qu'on a découverte en Europe, & qui étoit déjà connue à la Chine depuis plusieurs siècles. Il se peut que l'Egypte, la Grèce & l'Italie aient donné en mêmetems naissance à l'art, ou peut-être bien a-t-il passé successivement de l'un de ces pays dans l'autre. Quoi qu'il en soit, comme c'est une question peu importante en elle-même, nous ne nous y arrêterons pas, pour tracer la route que, selon l'opinion la plus vraisemblable & la plus reçue, les anciens ont suivie pour porter la peinture & la sculpture au plus haut degré de perfection.

Je crois que c'est l'art du dessin qui a été inventé le premier, & que la peinture & la sculpture sont venues ensuite ; ou, pour mieux dire, que la sculpture est venue après le dessin, & la peinture encore plus tard. Je pense aussi que les premiers essais de dessin n'ont été que des ébauches grossières, & des formes à-peu-près humaines ;

qu'enfuite on a inventé le plaftique ou l'art de modeler en terre, & que c'eft par cette invention qu'on a commencé à fe rapprocher davantage de la nature ; car il eft plus facile de donner une forme à une chofe qu'on voit fous tous fes afpects, qu'à un fimple deffin qui demande plus de jugement & d'exercice que la fculpture. Cependant j'avoue ne pas être en état de décider cette queftion. Je fuis feulement perfuadé que les anciens ont commencé l'art du deffin par des formes longues, fimples & droites, telles que font les figures qu'on voit fur les vafes Etrufques *. Il y a à Rome plufieurs bas-reliefs antiques de marbre dans ce goût, & entr'autres quelques-uns qui paroiffent être des ouvrages Egyptiens. Si l'on m'allègue que les Egyptiens n'ont jamais travaillé dans ce goût, parce que leur nature a été plus forte, leur climat plus tempéré, leurs exercices & leurs coutumes plus propres à former des corps robuftes, je répondrai qu'il me paroît évident que l'art n'a pas pu imiter d'abord la belle nature, & que les Etrufques ne compofoient pas non plus un peuple fvelte & maigre, mais fort & vigoureux. Cependant leurs ouvrages en marbre & les deffins qu'on voit fur leurs vafes font maigres & roides.

Je fuis perfuadé auffi que la philofophie & toutes les

---

* Le refte de ce paragraphe n'eft pas dans l'édition de M. d'Azara, quoiqu'il fe trouve dans trois différentes copies manufcrites de ce Traité que nous avons eues entre les mains. Il en eft de même de quelques autres paffages. *Note du Traducteur.*

ſciences qui peuvent ſervir à orner l'eſprit, étoient déjà fort avancées avant qu'on inventât la ſculpture & la peinture : c'eſt ce qui me fait ſoupçonner que les anciens ont tracé une route tout-à-fait différente de celle que ſuivent les modernes. Il eſt à croire qu'ils ont pris pour guide le raiſonnement plutôt qu'une ſimple routine ou qu'un vague caprice, & qu'ils ont eu pour maxime de commencer par les parties les plus néceſſaires, telles que muſcles, &c., & qu'enſuite ils ont penſé aux proportions. Ils ont, ſans doute, compris que toute l'utilité de la forme humaine conſiſte dans ces deux parties, qu'ils cherchèrent d'abord à obſerver : c'eſt ce qui a produit leur premier goût & le plus ancien ſtyle.

Je crois pouvoir démontrer ce que je viens de dire : 1°. par les ſujets hiſtoriques qu'ils ont repréſentés ; 2°. par les figures des dieux & des héros qu'ils ont faites. Ils avoient donc déjà la connoiſſance de beaucoup d'autres choſes, & je penſe que la philoſophie leur étoit ſur-tout familière ; car il n'eſt pas probable que des artiſtes qui ſe ſont appliqués au deſſin n'aient pas dirigé leurs opérations par le raiſonnement. Auſſi voit-on que les vaſes dont je parle étoient d'une forme admirable & d'un travail très-fini. Une autre raiſon, qui me paroît très-concluante, c'eſt qu'on voit dans ces mêmes figures une proportion qui ne peut être que le réſultat de principes certains & fixes ; & je m'imagine que ces principes n'étoient fondés que ſur les proportions qui avoient été inventées & établies par les Grecs, qui certainement les ont calquées ſur la plus belle nature de leur tems & de leur pays, ainſi que cela ſemble prouvé par leurs têtes,

qui se ressemblent toutes. S'ils avoient travaillé sans principes, comme nous, ils auroient varié davantage ces têtes, quand ce n'auroit été que par erreur.

Dans leur second tems, ils s'apperçurent que ce style étoit sec & mesquin. Ils agrandirent donc leur manière, & donnèrent plus de noblesse à leurs ouvrages. Ils ne rétrécirent plus tant les proportions du corps; mais conservant encore le goût des lignes droites, ils tombèrent dans un style un peu massif, quoique d'ailleurs assez beau, & qui n'avoit plus la maigreur de leur premier goût. Nous avons quelques anciennes statues Etrusques de ce genre, qui sont lourdes & dures, quoique d'un bon caractère: telle est, par exemple, l'Amazone Etrusque. Nous ne connoissons presque point d'ouvrages Grecs de ce style; mais il est néanmoins probable qu'ils ont suivi la même route; car on voit encore un reste de ce style dans le petit nombre de belles productions que nous possédons d'eux. Leur front plat, leur nez carré, leurs sourcils bien marqués, leurs lèvres presque droites, sont assurément des témoignages certains de ce que j'avance. Il y a entr'autres dans ce goût une statue de la *Minerva Medica* au palais Justiniani, dont les contours sont d'une grande simplicité. Je pourrois même dire qu'elle n'est que du second style des Grecs.

Toutes les figures du groupe de Niobé paroissent être imitées d'après d'autres statues faites dans un tems où le goût étoit porté à un plus haut degré chez les Grecs. On y remarque la plus haute perfection dans les proportions; les formes en sont sublimes & d'une beauté achevée; mais il y manque encore une certaine morbidesse qui a été trouvée plus tard. Leurs lignes sont un peu

trop droites ; les angles en sont trop sentis, & on n'y remarque point cette sublime élégance & ce contour si parfaitement varié, que l'on admire dans quelques autres statues Grecques, telles que celles de l'Apollon, du Gladiateur, de la Vénus de Médicis, du Ganimède, &c. Je pense que les statues du groupe de Niobé ont été faites avant le siècle d'Alexandre le Grand ; car on sait qu'à cette époque les Grecs ne s'occupoient pas beaucoup de la draperie, mais tâchoient seulement d'éviter le style dur & roide de leur premier tems, & le lourd du second. Vers le règne d'Alexandre on atteignit à la plus haute perfection de l'art, en donnant plus de mouvement aux contours, & en ôtant à la pierre sa dureté, qui est causée par les angles & les lignes droites ; les sculpteurs commencèrent aussi alors à étudier la chair, & cherchèrent à parvenir à la parfaite imitation de la nature J'oserois presque avancer que c'est à la peinture que la sculpture doit ce dernier coup d'effort ; cependant je crois que cet art n'avoit pas encore été porté à ce degré où il monta dans l'école de Pamphile, qui peut-être même étoit aussi encore éloignée de la perfection. Mais lorsqu'Apelle parut, il agrandit le goût de son tems, & en ôta toute la sécheresse. On prétend qu'il disoit que les autres peintres savoient beaucoup chacun en particulier, mais que lui seul avoit la grace en partage, & savoit quand il falloit quitter un ouvrage : ce qui assurément ne prouve pas que le pinceau d'Apelle étoit trop négligé. Mais je pense qu'il a voulu dire par-là qu'il évitoit dans ses ouvrages toute sécheresse ; & que les autres peintres n'avoient qu'une partie de la perfection, mais qu'il possédoit une

une véritable union de toutes ces parties. Ce fut alors, dis-je, que les fculpteurs ouvrirent les yeux, en voyant la morbideffe & l'élégance que ce grand peintre mettoit dans fes ouvrages : ce qui produifit le ftyle admirable & fublime que l'on admire dans le Laocoon, dans l'Apollon, &c. Il eft à croire que ce fut à cette époque que les talens des grands peintres éclipsèrent la gloire des ftatuaires, & que ce n'eft que depuis ce tems-là que la peinture commença à être en eftime ; car les écrivains nous apprennent que Philippe, roi de Macédoine, fit en faveur de Pamphile une loi par laquelle il étoit ordonné qu'on n'enfeigneroit la peinture qu'à des hommes libres ; terme auquel étoit alors attaché celui de nobleffe. C'eft auffi fans doute à l'eftime que ce prince témoigna pour les peintres, qu'il faut attribuer la confidération publique dont ils jouirent ; ce qui leur procura les moyens de perfectionner leur art. Dans ce tems la peinture étoit encore peu connue, quoique la fculpture fût déjà affez commune.

C'eft jufqu'au règne d'Alexandre que les arts fe perfectionnèrent de plus en plus ; mais après la mort de ce prince ils ne firent plus de progrès ; quoique la peinture & la fculpture fe foient étendues davantage. Il y a lieu de penfer que ce beau fiècle a été femblable à celui de Raphaël & de Michel-Ange, qui tout-d'un-coup a produit les plus belles chofes qui aient été faites depuis le renouvellement de l'art ; car quoique dans la fuire on foit parvenu à mieux exécuter certaines parties, on n'a cependant pas encore pu furpaffer ces grands hommes ; & il eft à croire qu'il en a été de même dans l'antiquité.

Depuis le regne de Philippe jusqu'à la chûte des républiques Grecques, les arts firent constamment de nouveaux progrès; mais ce ne fut que dans les moindres parties; tandis que dans le meilleur tems on ne s'étoit appliqué qu'aux parties les plus essentielles; & l'on n'avoit guères cherché à étudier la finesse des cheveux & d'autres objets qu'il est, pour ainsi dire, impossible à la sculpture de rendre, pour ne s'arrêter qu'à une parfaite imitation de la nature. Les draperies n'étoient, en général, pas si bien exécutées qu'elles l'ont été par les modernes.

Il est néanmoins certain qu'après la chûte des républiques Grecques, il y eut encore de très-grands statuaires, qui, dans quelques parties, égalèrent les plus fameux artistes de la Grèce. Le goût moelleux & délicat a même été porté, pour ainsi dire, plus loin par ces maîtres. Ils n'ont cependant pas surpassé les premiers, parce qu'ils n'avoient ni l'imagination aussi vaste, ni l'esprit aussi élevé que ceux du beau siècle d'Alexandre. On ne peut douter que la liberté & l'opulence n'étendent la sphère de l'esprit humain, & ne l'exaltent davantage par des idées grandes & sublimes.

Les beaux-arts furent ensuite transportés de la Grèce à Rome; mais on ne peut pas dire dans quel tems ils y ont fleuri, puisqu'on ne trouve point de bonnes statues avec des noms latins; néanmoins il se pourroit que les anciens Romains aient eu la manie, comme ceux de notre tems, d'écrire leurs noms dans la langue des savans. D'un autre côté, il est possible que les artistes de cette nation n'aient jamais porté l'art à une assez grande perfection pour leur avoir mérité quelqu'estime.

Nous avons beaucoup de ſtatues qu'on regarde comme des ouvrages des Latins, ou qui du moins ne ſont certainement pas dans le goût Grec ; & en ſuppoſant même qu'elles euſſent été trouvées en Grèce, elles n'auroient pas valu la peine d'être tranſportées à Rome. Dans la plupart de ces ouvrages on diſtingue le caractère national, particulièrement dans les têtes & dans les buſtes des Gladiateurs & des ſoldats. En outre, le ſtyle en eſt dur, comme on le voit par leurs buſtes d'après nature, principalement par ceux qui ont été faits dans le tems le plus voiſin du grand ſtyle des Grecs, tels que ceux de Céſar, d'Auguſte, & des Conſuls qui les ont précédés. Les arts ne paroiſſent pas avoir eu beaucoup de brillant à Rome avant le tems de Néron ; mais on voit de beaux ouvrâges faits ſous le règne de ce prince. Je crois que la plupart des chefs-d'œuvre du tems de Trajan & d'Adrien ont été exécutés par des Grecs ; car on y reconnoît leur goût ; & dans leurs défauts mêmes ils ſemblent nous retracer le ſtyle des anciens, tant par la ſimplicité des contours, que par l'union des proportions & les beaux caractères de tête.

Les Siciliens ont eu quelque choſe du bon goût Grec, & l'ont même conſervé aſſez long-tems, ſans néanmoins parvenir à un certain degré de perfection ; car ils furent moins corrects que les Grecs, plus ronds, plus chargés, ſans pouvoir donner au marbre le même poli, ni la même morbideſſe.

Les antiquaires ſont tombés dans une grande erreur, quand ils ont voulu chercher la perfection dans les choſes qui n'en ſont, pour ainſi dire, pas ſuſceptibles, telles

que les pierres gravées où il ne faut pas chercher la perfection, mais seulement le style. En effet, ce ne sont, si l'on peut s'exprimer ainsi, que des choses faites par routine ou méthode, où l'on n'a cherché qu'à rendre les choses les plus aisées, en évitant ce qui offroit trop de difficulté, & en omettant tous les détails qui auroient pu embarrasser l'artiste.

On remarque ce que nous venons de dire dans les ouvrages qu'on a trouvés en pâte antique. & qui par conséquent paroissent avoir mérité l'approbation des anciens mêmes. On voit qu'ils ont fait consister la beauté dans une belle & noble simplicité. Je crois que l'art n'est tombé que par le trop grand nombre d'artistes, & que c'est cette même cause qui le rendit si commun qu'il cessa d'être en estime. Enfin, dans le tems de la plus grande splendeur de l'empire Romain, lorsqu'on ne considéroit plus que les gens de guerre, les artistes se voyant privés de l'espérance d'être en estime, tombèrent dans le découragement; ce qui les fit renoncer à l'étude de l'art, qui devint alors une espèce de métier, & qui fut à la fin plongé dans un oubli presque total. Et comme rien ne peut rester à un même degré fixe, l'art, ne faisant plus de nouveaux progrès, déchut rapidement. Enfin, les révolutions de l'empire, les guerres successives, le changement de religion & l'abolition des images portèrent le dernier coup au bon goût, en détruisant ce qui restoit encore des chefs-d'œuvre des anciens.

Cependant nous devons encore aux Grecs de ce tems-là le renouvellement de la peinture; puisque de leur pays ils portèrent de nouveau cet art en Italie, où il fut ensuite

perfectionné par les Florentins, par les Vénitiens & par les Lombards, jufqu'au tems de Raphaël, du Corrége & du Titien. Depuis ces grands maîtres l'art a infenfiblement déchu jufqu'à nos jours; & il eft à craindre, qu'en fuivant la route que nous tenons, il ne tombe de nouveau dans un parfait oubli. Voilà ce que j'avois à dire de l'invention, de l'art, de fes progrès & de fa décadence. Parlons maintenant plus particulièrement du goût & des beautés de l'art à fa première, à fa feconde & à fa troifième époque dans l'antiquité.

Dans le principe tous les goûts fe font réduits à un feul, qui étoit groffier & informe. Les Egyptiens ne font point fortis de ce ftyle; parce que la nature chez eux n'étoit pas affez belle pour leur faire découvrir les beautés & les règles de la proportion, qui furent trouvées par les Grecs & par les Etrufques. Ceux-ci connurent les premiers que la partie qui eft portée fur une autre doit être plus légère que cette dernière; que par conféquent une grande main, un grand pied, une groffe tête font des impropriétés; & qu'il faut, en général, que le corps puiffe faire tous fes mouvemens avec grace & avec facilité. Par cette confidération, ils s'apperçurent que les cuiffes font attirées au corps, les jambes aux cuiffes, & les pieds aux jambes; l'humerus au corps, l'avant-bras à l'humerus, la main à l'avant-bras, & ainfi du refte, jufqu'à la dernière phalange des doigts; le cou au corps, la tête au cou, &c. Ils s'apperçurent par-là, dis-je, qu'il faut néceffairement qu'il y ait des forces déclinantes & des diminutions de poids. Cela leur donna la première idée de cette légèreté qu'on voit dans les

figures Etrusques. Ils connurent aussi que la force de la position commence par le bas; que le pied porte la jambe, la jambe la cuisse, la cuisse le corps. Par ce moyen ils apprirent qu'il doit y avoir une certaine proportion entre la longueur & la grosseur de ces membres. Ils virent que dans ces quatre parties, corps, cuisse, jambe & pied, il y a deux différentes causes de mécanisme: l'une d'action, & l'autre de repos, c'est-à-dire, la force qui opère & la force qui soutient; que la première demande que les extrémités soient sveltes & légères; que la seconde exige au contraire de la force & de la solidité; ce qui fait qu'elles doivent être plus grandes. Mais comme ils remarquèrent que la grosseur peut dégénérer en lourdeur, ils en conclurent que la véritable légèreté provient de l'exacte proportion des membres avec leurs jointures; que par conséquent il faut faire le pied mince & long, comme on le voit en effet par les meilleures statues de ce tems-là; & c'est ainsi qu'en appliquant ces observations à la belle nature de leur pays, ils parvinrent à établir des règles fixes & bien raisonnées.

Je soutiens donc que nous devons la belle proportion aux premiers inventeurs de l'art, ou du moins au premier style de l'antiquité.

Dans le second style, les anciens conservèrent toutes les proportions de longueur qu'ils avoient établies dans le premier tems; mais s'étant apperçus combien ce style étoit roide & sec, ils en changèrent le contour, en ne pinçant plus si fort la partie étroite des articulations; ce qui donna à leurs ouvrages plus de goût & de grandiosité; mais ils devinrent à la vérité plus lourds, parce

qu'ils n'avoient pas encore su trouver la ligne serpentine ou ondoyante. Ils commencèrent à se servir davantage des lignes convexes, par lesquelles ils donnèrent encore un plus grand caractère à leurs figures ; ces lignes ne leur servirent néanmoins que pour les grandes parties. Les ouvrages que nous pouvons croire être de ce tems-là, semblent étranglés dans les inflexions ; car leur profondeur n'est composée que de lignes convexes, dont la rencontre forme un angle profond ; ce qui donne un goût découpé à toutes ces parties. Ils ne se servoient cependant pas toujours des seules lignes convexes, mais ils les combinoient avec les lignes droites. Les droites servoient pour les parties saillantes, & les convexes pour les inflexions ; c'est-à-dire, qu'à l'endroit de la plus forte rentrée, ils mettoient une ligne courbe plus rapide ; & que là où ils vouloient beaucoup sortir, ils allongeoient extrêmement la ligne droite. Cela tient de leur premier style, comme on le remarque dans le caractère de leurs têtes, où il n'y qu'une seule ligne saillante depuis la naissance des cheveux jusqu'à la pointe du nez, & cette ligne étoit droite. Ils conservèrent encore de leur premier style cette grande simplicité de lignes, tant droites que convexes. Ils observèrent aussi d'abaisser les petites parties & de donner de l'élévation aux grandes. En un mot, ils portèrent la plus grande attention aux formes générales. Par exemple, on voit dans leurs têtes de Jupiter, de la Minerve dont j'ai parlé plus haut, & de leurs autres statues, qu'ils ont beaucoup employé les lignes droites & les angles, & qu'ils ont exécuté avec un grand soin les parties principales, en négligeant les moindres. Ils ont fait le front plat, & depuis

la naissance des cheveux jusqu'au bout du nez il n'y a qu'une ligne droite, terminée par un méplat qui forme la pointe du nez, & puis un angle droit qui va jusqu'à la racine du nez. La partie supérieure du nez est plate; les deux côtés le sont pareillement, & nous voyons qu'ils ont à peine marqué les narines; pour ne pas interrompre la forme principale du nez, qui est composée de deux triangles aux côtés & d'une plate-forme sur toute sa surface. Ils cessèrent même alors de faire sentir l'os du nez; & depuis la racine du nez jusqu'à la partie la plus avancée de la lèvre supérieure, ils firent un autre méplat, en tenant cette partie presque aussi longue que celle du nez, ce qui imprime aux têtes un certain caractère de grandeur & une noble gravité. Je crois qu'ils auroient aussi donné la même forme à la lèvre inférieure, si la nature n'avoit pas marqué une trop grande différence dans cette partie. Néanmoins ils ont accordé la nature avec leur goût, en tirant du menton jusqu'à la bouche une ligne presque droite, & en répétant le méplat sur la partie éminente de la lèvre inférieure. Ils tâchèrent aussi de donner au menton une forme plate, ainsi qu'aux joues, excepté à l'endroit des os qui bordent le visage, c'est-à-dire, ceux de la mâchoire inférieure. De cette même manière, ils continuoient, forme par forme, d'une extrémité des parties à l'autre, en se faisant une loi de ne pas entrer dans les petits détails. C'est par cette route qu'ils parvinrent à des règles fixes dont ils ne se départirent point, & atteignirent le second degré de perfection, ou le second style.

Dans leur troisième & meilleur tems, ils changèrent de

de systême. Ils sentirent que cette manière de faire ne donnoit pas l'effet de la chair, parce que, dans leur premier style, ils l'avoient rendue trop nerveuse, & dans le second trop grasse ou trop gonflée; enfin, ils connurent que la belle nature offre une variété continuelle; que par conséquent rien ne doit être répété, & que de la ligne convexe il faut passer à la ligne concave & à la droite, pour en former des contours remuans & variés; qu'aux lignes droites & angulaires de leur seconde manière, il falloit unir les convexes & les concaves; & que pour donner de la vie & de la variété, il étoit nécessaire d'employer toutes ces lignes. Ils reconnurent la raison pourquoi il ne doit pas y avoir d'angle sans courbe, ni de courbe sans interruption ou inflexion, c'est-à-dire, sans ligne ondoyante ou serpentine. Ils comprirent aussi qu'aucune inflexion, ni aucune partie saillante ne peut être vis-à-vis d'une autre partie de la même nature; qu'aucune ligne ne doit avoir la même proportion, ni le même caractère d'un côté que de l'autre; enfin, qu'il faut mettre une parfaite variété dans tous les contours & dans toutes les proportions.

Cette méthode ne pouvoit les conduire à des erreurs, étant fondée sur les bons principes des styles précédens; car dans le premier ils s'étoient déjà garantis de toutes les mauvaises proportions; dans le second, ils avoient évité tous les petits détails; ils n'avoient donc dans le troisième qu'à chercher le complément de l'art, qui consiste dans cette variété remuante qui produit l'effet de la vie dans les choses représentées; puisque la variété fait sur notre vue le même effet que le mouvement dans la

nature ; car une chose d'une seule forme ne fait qu'un seul effet & n'offre pas l'idée du mouvement ; tandis qu'une forme bien variée ne nous laisse pas appercevoir la roideur & l'inertie de la matière. Nous voyons qu'un seul trait noir sur un papier blanc ne fait aucun effet sur la vue ; tandis que plusieurs lignes , tracées dans une certaine proportion , attachent les yeux avec plaisir. La même chose nous arrive dans un ouvrage de sculpture ou de peinture : plus on le regarde, plus l'œil est affecté de la variété des formes , & plus aussi il nous paroît vif & animé. Au contraire , une chose uniforme laisse la vue en repos , reste toujours morte & fixe ; elle devient même si familière à notre esprit , que nous nous lassons bientôt de la regarder. C'est par cette partie de la variété remuante que les ouvrages des anciens sont les plus admirables , & c'est ce qui leur donne cette beauté parfaite qu'il est si difficile d'imiter. La différence qu'on remarque entre les belles statues modernes & les belles statues antiques , vient de ce que les modernes en cherchant à mettre de la variété dans leurs ouvrages, l'ont rendue d'une manière trop sensible ; & comme ils n'ont pas eu assez de moyens , ils ont été obligés de se répéter. Les anciens , au contraire , ont divisé en cent degrés ce qui est compris depuis la ligne droite jusqu'à la plus grande inflexion , & se sont servi pour cela d'une dégradation , pour ainsi dire , imperceptible ; au lieu que les modernes commencent d'une manière plus heurtée , en prenant , par exemple , pour leur point de départ , le cinquantième degré , de sorte que cette rapide inflexion ne leur permet pas d'y donner autant de variété que les anciens , puis-

qu'ils n'ont que la moitié des degrés & des formes à parcourir.

Voilà, en général, ce que j'ai pu remarquer touchant le vrai goût des anciens. Il ne me reste plus qu'à parler de leur peinture, ce que je tâcherai de faire suivant les règles de cet art, & en le comparant, en même-tems, avec la sculpture. J'aurai soin d'observer ce qu'ils ont su & ce qu'ils ont ignoré; je dis ce qu'ils ont su & ce qu'ils ont ignoré, parce qu'il s'agit d'examiner des ouvrages faits par la main des hommes, lesquels par conséquent doivent avoir eu des parties défectueuses; car en supposant même que l'homme pût se faire des choses une idée aussi parfaite que Dieu même, il ne sauroit pas pour cela produire des ouvrages doués de perfection, parce que la foiblesse de son esprit ne lui permet de concevoir & de considérer qu'une seule chose à la fois, & que ses sens ne peuvent embrasser qu'une seule idée dans un même tems donné. Nos actions sont donc toutes isolées, & ce n'est que par le secours de la mémoire qu'on peut les réunir, & faire de plusieurs idées simples une seule idée complexe; de sorte qu'un homme privé de cette faculté n'est capable de rien, puisque toutes les connoissances humaines ne consistent que dans une comparaison & une combinaison de choses ou d'idées. L'on ne peut donc avoir assez présent à la mémoire ce qu'on a conçu en commençant un ouvrage, pour le continuer sur le même concept, & accorder la dernière partie avec la première; d'autant plus que tout ce qui tient à la peinture & à la sculpture a non-seulement besoin d'être pensé, mais doit aussi être exécuté. Voilà ce qui fait que

la sculpture ne peut pas avoir toute la perfection à laquelle la peinture peut atteindre ; car le sculpteur, pour exécuter son idée, a besoin d'une trop longue manœuvre, ce qui affoiblit & amortit nécessairement l'élan de l'esprit avant que la main ait pu exécuter ce qu'il a conçu. La peinture a donc dû être infailliblement supérieure à la sculpture, puisque le pinceau peut, pour ainsi dire, suivre la pensée ; tandis que le sculpteur n'opère que lentement, & ne peut pas donner aussi vîte que le peintre un certain degré de beauté à son ouvrage ; d'ailleurs, ce dernier ne finit que par où le premier commence, c'est-à-dire, par la perfection des formes : le peintre traçant d'abord ses contours, ce qui n'est que l'achèvement du travail du statuaire. Cet art est donc plus propre à exprimer nos idées que ne l'est la sculpture.

Cependant la différence des mœurs & des goûts, que l'artiste doit consulter, sont cause qu'aucun peintre moderne n'a pu parvenir à la perfection des productions du ciseau des anciens ; d'autant plus que la célérité est nécessaire de nos jours, & que le plus souvent un tableau sort des mains du peintre plutôt qu'il ne le voudroit. Si Raphaël eût donné de la perfection à ses ouvrages, il n'auroit peut-être pu nous laisser qu'un seul tableau, comme celui de l'Ecole d'Athènes, au lieu du grand nombre d'ouvrages qui nous restent de lui.

La sculpture offre une pareille cause, qui nous a empêché de parvenir à la perfection des anciens. On travaille assurément de nos jours le marbre aussi bien qu'eux ; mais il faut qu'un jeune artiste, pour subsister & pour complaire aux amateurs, commence par exécuter des

ftatues & des grands ouvrages, quand il ne devroit encore qu'apprendre à les faire & étudier les bonnes règles. C'eft ainfi qu'il s'accoutume à un faux brillant, en cherchant à plaire aux perfonnes le moins en état d'apprécier fon talent, c'eft-à-dire, aux riches. On ne fait plus de ftatues par l'ordre ou par le confeil d'une ville entière ou de tout un pays; mais c'eft le caprice d'un ignorant accrédité qui dicte la loi; ce qui fait que l'artifte médiocre eft fouvent préféré au grand maître. C'eft cette influence dangereufe qui a fait dégénérer tous les arts. Dans l'antiquité, une feule ftatue, d'une vraie beauté, fuffifoit pour faire la fortune d'un artifte; aujourd'hui, il en faut cinquante mauvaifes. Or, comme la perfection des ouvrages en marbre fe découvre mieux à la fin qu'au commencement du travail, nos artiftes font obligés de laiffer leurs ftatues imparfaites; & comme l'homme fe livre aifément à la pareffe, & que l'œil s'habitue bientôt à un mauvais goût, l'artifte ne s'y laiffe que trop facilement aller.

Je conclus donc que les ouvrages des artiftes modernes font inférieurs à ceux des anciens, & cela par plufieurs raifons; de même que la fculpture eft encore, de notre tems, inférieure à la peinture. Les peintres, en général, font leurs ouvrages avec trop peu de foin & fans les connoiffances néceffaires; & les fculpteurs commencent à travailler fans une étude préliminaire des proportions & fans l'intelligence requife pour terminer leurs productions; tandis que les anciens faifoient ufage, dans leurs ftatues, des règles prefcrites par les premiers inventeurs de l'art, dont nous avons parlé, & d'une parfaite variété,

en ſe ſervant des lignes les plus propres à donner de la grandioſité & de la vie à leurs ouvrages, & en rejetant ſur-tout les choſes gratuites & inutiles.

Les peintres anciens ſuivoient la même méthode par une voie différente. Ils ne quittoient un ouvrage qu'après l'avoir porté par degrés juſqu'à la perfection. Ils commençoient par donner de la juſteſſe aux contours & une exacte proportion aux formes principales, & finiſſoient enſuite, avec le dernier ſoin, toutes les parties, depuis les plus grandes juſqu'aux plus petites. L'hiſtoire nous apprend qu'aucun artiſte eut le courage d'achever la Vénus Anadyomène d'Apelle, parce qu'ils ne ſe connurent pas aſſez de talent pour finir les parties ébauchées: non qu'ils n'euſſent pas ſu y joindre un bras ou une jambe; mais c'eſt que cette ſublime ébauche étoit parfaite en comparaiſon du talent des autres artiſtes.

La peinture étoit dans ces tems un art qui ſe traitoit comme une ſcience. On commença par partager d'abord les lignes en dix parties, puis en vingt, en quarante, en quatre-vingt, en cent ſoixante, & ainſi de ſuite juſqu'à l'infini. Ces diviſions des lignes donnoient une grace & une délicateſſe infinies aux ouvrages des anciens, & achevoient de les animer. Toutes les parties de ces lignes étoient enſuite variées: l'une étoit de trois degrés; l'autre de cinq; celle-ci de deux, &c. Par ce moyen, ils parvinrent à former des contours variés, grands & coulans, mais cependant d'un bon enſemble par les parties dont ils étoient compoſés; & de toutes ces combinaiſons, réſultoit enfin la perfection.

Ils n'obſervèrent pas ſeulement cette règle dans les

ſimples contours, mais encore dans les formes intérieures, & enfin dans les derniers points de lumière ou coups de force qu'ils donnoient à leurs ouvrages. Quand on examinera les productions de l'art ſous ce point de vue, on ne ſera plus étonné de ce que Protogène ait employé ſept ans à finir le ſeul tableau de Jalyſus; car pour y donner cette grande perfection, il fut obligé de l'examiner & de le retoucher très-ſouvent partie par partie. J'ai indiqué plus haut pourquoi il eſt ſi difficile à un peintre de parvenir à la perfection, ce qui vient d'un manque de mémoire. Pour ſuppléer à ce défaut, il a fallu que les anciens euſſent recours au tems; ce qui néanmoins ne leur auroit ſervi de rien, s'ils n'avoient pas ſu partager leurs parties principales & les moindres mêmes, en différens degrés, comme je l'ai déjà remarqué.

Par cette méthode, ils acquirent une variété ſi parfaite, qu'on ne ſauroit y parvenir en moins de tems qu'eux. S'ils avoient omis quelques-unes des règles dont j'ai parlé, ils n'auroient pu atteindre à cette grande variété que nous voyons dans leurs ouvrages, & par laquelle ils ont ſu embellir la plus parfaite proportion même.

Après avoir parlé des règles des anciens artiſtes en général, nous allons entrer dans quelques détails ſur leurs connoiſſances dans les différentes parties de l'art en particulier; ſavoir, le deſſin, la compoſition, le coloris, le clair-obſcur & l'idéal.

I.

Du Dessin des Anciens.

JE crois avoir assez prouvé qu'il y a dans les ouvrages des anciens trois styles principaux ; savoir, le maigre & roide, le grand & expressif, & le beau ou idéal ; mais je ne parlerai ici que du dernier, qui mérite le plus d'être imité.

Prenons pour exemple quatre des plus fameuses statues : l'Apollon, pour le svelte ou l'élégant ; le Laocoon, pour l'altéré ou l'expressif ; l'Hercule, pour la force ; & le Gladiateur, pour la nature ou la vérité. Nous y joindrons le Torse du Belvedere, pour le sublime de la beauté idéale & de la vérité réunies.

Dans l'Apollon, nous voyons l'expression, la noblesse & tous les autres attributs de la perfection ; mais je ne m'arrêterai ici qu'au dessin. En appliquant à cette statue les réflexions que nous avons faites sur la différence qu'il y a entre la peinture & la sculpture ; nous verrons à quel degré de perfection les anciens ont porté l'art du dessin. Nous y trouverons à la fois l'élégance, l'accord & l'harmonie des contours, avec un caractère dominant si parfaitement exécuté, qu'on n'apperçoit aucune incohérence entre le caractère d'un contour ou d'une forme avec celui d'un autre, & cela d'une extrémité de la statue jusqu'à l'autre, même jusqu'aux doigts des pieds. Quand je dis que les formes sont uniformes entr'elles, j'entends par-là que si les formes convexes sont grandes dans une figure, elles

elles doivent être grandes, proportion gardée, dans toutes les parties ; de même, ſi ce ſont les formes concaves qui ſont les plus marquées, il faut qu'elles le ſoient dans toute la figure. On peut en dire autant des formes droites ; & ſi c'eſt la ligne ondoyante qui domine, elle doit ſe trouver auſſi par-tout. Or, tous les contours ſont compoſés de l'une ou de l'autre de ces lignes, & il n'y a de différence que ſelon le caractère qu'on veut repréſenter: l'Apollon, par exemple, eſt entièrement formé de lignes convexes très-douces, d'angles obtus très-petits & de méplats ; mais ce ſont néanmoins les formes d'un léger convexe qui y dominent. La raiſon en eſt que cette figure devant repréſenter une divinité qui réuniſſe à la fois la force à la délicateſſe & à la nobleſſe, l'artiſte en a indiqué la première qualité par des contours convexes, la ſeconde par la ligne ſerpentine, & la troiſième par des contours droits. Cette figure eſt donc compoſée de ces trois eſpèces de lignes. Ce ſont des angles obtus, & de légères inflexions qui en forment la ligne ondoyante ; & c'eſt de leur union que réſulte la force & la nobleſſe.

Dans le Laocoon, on apperçoit plus de convexité ; cependant tout y eſt par formes angulaires, tant dans les inflexions que dans les ſaillies ; ce qui marque l'altération qu'il y a dans ſon expreſſion. C'eſt par cette adreſſe que l'artiſte a ſu nous faire comprendre que les nerfs & les tendons de cette figure ſont dans une forte tenſion, ce qui forme des lignes droites ; & des lignes droites qui ſe rencontrent, tant dans les concaves que dans les convexes, il réſulte des angles : ce qui nous apprend que l'expreſſion en eſt altérée.

L'artiste qui a fait l'Hercule, a montré un goût tout différent encore. Il a donné à tous les muscles une forme convexe & rondelette, pour faire sentir que c'étoit de la véritable chair ; mais il a marqué les inflexions en méplat, pour indiquer que c'étoient des parties tendineuses & maigres ; & c'est par ce moyen qu'il a parfaitement bien exprimé le caractère de la force. Le talent supérieur de l'artiste Grec se remarque d'autant mieux, que dans les jambes restaurées, le sculpteur mal-adroit ayant fait les muscles trop durs & trop roides, ils ne paroissent plus de la chair, mais ressemblent à des cordes tendues.

Le Gladiateur est un mélange des formes du Laocoon & de celles de l'Hercule ; car les muscles qui travaillent sont altérés, & les muscles oisifs sont courts & rondelets comme ceux de l'Hercule. C'est par cette variété qu'on rend les véritables effets de la nature.

Le Torse du Belvedere est entièrement idéal, & l'on y trouve toutes les beautés des autres statues, jointe à la plus parfaite variété & à une touche imperceptible. Les méplats n'y sont sensibles qu'en comparaison des parties plus rondes, & les formes rondes qu'en comparaison des méplats ; les angles sont plus petits que les méplats & que les parties rondes, & ne pourroient se distinguer sans les petites saillies dont ils sont composés.

Le grand artiste Athénien qui a fait cet ouvrage, paroît avoir atteint le style le plus sublime & le plus vrai qu'on puisse imaginer, s'il a été aussi parfait dans les autres parties qui nous manquent que dans celles que nous avons, ce que je n'oserois assurer ; car on voit des statues dont quelques parties sont fort belles, tandis que

les autres sont mauvaises. Le nom d'Apollonius, qui doit avoir fait ce chef-d'œuvre, ne se trouve point cité dans l'histoire ; mais peut-être bien est-ce le même que celui de qui on a dit qu'il tourmentoit beaucoup ses ouvrages, sans jamais être content de son travail. On voit qu'il y a des fers dans les cuisses de cette statue, ce qui nous prouve qu'elle avoit déjà été restaurée anciennement. Il faut donc qu'elle ait été en grande estime, même chez les anciens Romains. C'est sans doute un Hercule, comme on en peut juger par la peau de lion. Le caractère général de ce corps paroît exprimer ce héros lorsqu'il étoit déjà au rang des divinités : on n'y apperçoit aucune trace des principales veines que les anciens avoient coutume de marquer sur les figures humaines, telles que la veine-cave au-dedans de la cuisse, celles du bas-ventre, & celles qui passent sur la poitrine. Je crois donc qu'il étoit plutôt appuyé sur sa massue que filant, comme on le prétend. Je ne pense pas m'être écarté de mon objet principal en parlant de ces statues, puisque la sculpture ne donne que la simple forme des choses, qui se trouve de même dans le dessin.

Revenons maintenant aux peintres de l'antiquité. J'ai tout lieu de croire, & je suis même persuadé, que le dessin des anciens peintres étoit encore plus parfait que celui des sculpteurs : 1°. à cause de cette élégance & de cette prestesse qui se trouvent dans l'exécution de la peinture, comme je l'ai remarqué plus haut ; 2°. par l'estime qu'on témoignoit aux peintres préférablement aux statuaires, préférence qui devoit, sans doute, être bien motivée chez une nation aussi éclairée que l'étoient les Grecs. Ce que l'histoire nous apprend de l'expression & du fini que les anciens

peintres donnoient à leurs ouvrages, & qu'il faut principalement attribuer à la beauté de leurs contours, eft à peine croyable; ce qui fait que les modernes ont tant de peine à ajouter foi à ce qui eft dit de ce peintre, qui exprima dans un tableau le caractère du peuple d'Athènes, & leur fait foupçonner que ce n'a été que par le moyen des hiéroglyphes & des emblêmes, & non par l'expreffion feule du deffin, quoique cela feroit contraire à la vérité de l'hiftoire. Mais ce qui ne peut être contredit, c'eft que nous ne trouvons pas cette même force d'expreffion dans leurs ftatues; il eft donc probable que la peinture étoit parvenue à un plus haut degré de perfection que la fculpture. Le foin & le tems que les peintres mettoient à leurs ouvrages, devoient naturellement y donner un degré furprenant de fini & de perfection. La grace de l'Hélène de Zeuxis & de la Vénus d'Apelle ne pouvoient être que le réfultat d'une très-grande excellence de contours. Je crois même que la concurrence qu'il y eut entre Apelle & Protogène ne confiftoit que dans cette beauté de contours; favoir, de la manière que je l'ai dit plus haut : que le premier a fans doute partagé le contour général d'un membre en trois ou plufieurs parties & formes différentes; que Protogène lui a montré qu'on pouvoit donner une plus grande perfection & variété à ces mêmes contours en les divifant en quatre parties; & qu'enfuite Apelle a porté l'art plus loin, & a donné à ces contours des formes encore plus variées & plus parfaites; car il n'eft pas à croire que fans cela cette difpute eût mérité l'attention & l'approbation de gens d'un goût auffi délicat que les Grecs.

Il est constant que les anciens connurent le raccourci; comment se pourroit-il sans cela qu'Apelle eût peint Alexandre en Jupiter tonnant ayant un bras levé en raccourci qui paroissoit sortir du tableau ? De même la composition de beaucoup de tableaux, telle que celle des batailles auroit dû paroître strapassée & désagréable à l'œil, sans l'entendement du raccourci *. Enfin, je crois que le dessin des anciens surpassoit de beaucoup celui des modernes; car j'ai vu des tableaux antiques aussi bien dessinés que ceux de Raphaël, lesquels néanmoins ont été faits à Rome, lorsque le bon goût Grec ne subsistoit plus, & qui sont tout au plus du tems d'Auguste. Cependant nous voyons des ouvrages de marbre de cette même époque qui sont très-médiocres. En un mot, le peu qui nous reste des peintures antiques est fort supérieur aux ouvrages de sculpture de ces mêmes tems.

I I.

Du Clair-Obscur des Anciens.

JE ne pense pas que les anciens aient aussi bien connu le clair-obscur que les modernes. Il est à croire qu'ils

* Cette question paroît entièrement décidée par ce que Pline dit de Pausias, liv. xxxv, chap. 11 « Pausias fit aussi de grands tableaux, » comme le Sacrifice de bœufs, qu'on a vu dans le portique de Pompée; car il est l'inventeur de cette espèce de peinture, qui fut » ensuite imitée par beaucoup d'autres, mais dans laquelle personne » n'a pu l'égaler. Quand il vouloit faire voir la longueur d'un bœuf, » il ne le peignoit pas vu en flanc, mais en face, *en raccourci*; & » dans cette situation, on le distinguoit fort bien ».

possédoient parfaitement cette partie requise pour l'imitation, mais non pas celle de l'idéal. Il paroit qu'ils ont su frapper l'esprit des spectateurs par une grande vérité; ce qui n'auroit pu se faire sans un très-bon clair-obscur. Mais il n'est pas nécessaire pour cela d'en posséder la partie idéale; il suffit d'en bien concevoir le juste degré, pour imiter la nature.

I I I.

Du Coloris des Anciens.

L'HISTOIRE nous apprend qu'il y a eu, chez les anciens, comme chez les modernes, de bons & de mauvais coloristes. Je m'imagine que Zeuxis & Apelle furent non-seulement vrais, mais très-beaux dans cette partie. On trouve même que les anciens ont parlé du coloris; ils doivent donc en avoir eu une idée exacte. Il se peut néanmoins qu'ils ne soient pas entrés dans toutes les parties de détail comme les modernes. Le choix des couleurs locales de leurs draperies a été très-bon, autant que nous pouvons en juger par leurs ouvrages qui nous restent. Ils mettoient, sans doute, un grand fini dans leurs peintures, sans y rien omettre des moindres parties nécessaires. On voit à Rome la figure d'une Rome triomphante, peinte, à ce qu'on prétend, du tems de Constantin, qui est d'un très-bon ton de couleur. Quoique le dessin de ce tableau soit mauvais, il surpasse néanmoins de beaucoup les sculptures de l'arc de ce même empereur.....

FRAGMENT
D'UN DISCOURS
Sur les moyens de faire fleurir les Beaux-Arts en Espagne.



FRAGMENT

D'UN DISCOURS

Sur les moyens de faire fleurir les Beaux-Arts en Espagne.

AVANT de propofer les moyens convenables pour faire fleurir les beaux-arts en Efpagne, il eft bon d'examiner fi le génie & le caractère de la nation Efpagnole font propres à y parvenir; car on fait que le naturel des peuples les porte plus ou moins à la culture de quelques arts & de quelques fciences. Le génie national n'eft pas toujours le même, mais dépend en partie de la nature, & plus encore des mœurs & des ufages établis; cependant ces deux caufes ont une connexion fi intime entr'elles, qu'il eft fouvent difficile de diftinguer à laquelle on doit attribuer plufieurs effets qui en réfultent. L'expérience nous apprend que le climat influe fur le caractère des peuples; mais il faut convenir auffi que l'éducation & les ufages d'une nation

concourent à rendre ces opérations de la nature utiles ou infructueuses. Il est donc nécessaire que nous examinions préalablement ces deux causes pour connoître quelle influence. elles peuvent avoir sur l'avancement des beaux-arts en Espagne.

Ce royaume jouit, en général, d'un ciel très-pur & fort élastique, qui accélère beaucoup le mouvement du sang, & sert à rendre le systême nerveux fort irritable; ce à quoi contribue encore l'aridité & la sécheresse du sol; & cette irritabilité des nerfs produit naturellement des esprits fins & déliés, propres à saisir avec facilité tout ce qu'ils veulent se donner la peine d'apprendre. Mais cette grande sensibilité même est nuisible à la culture des beaux-arts, qui demandent plutôt un systême de nerfs plus sourd, comme celui des peuples qui habitent un climat plus modéré par le concours du froid & du chaud, du sec & de l'humide, tel, par exemple, que celui de la Grèce.

Les hommes les plus propres à cultiver les arts, sont ceux qui distinguent le plus facilement la beauté; & cette perception n'est elle-même que le résultat de sens fort délicats & d'une prompte conception; car la beauté *est une propriété des choses, qui, par le moyen des sens, donne à l'esprit une idée claire & distincte de leurs qualités bonnes & agréables.* L'homme dont les sens ne sont pas doués d'une certaine délicatesse, ne peut recevoir cette impression des objets, & son esprit n'est pas assez vif pour communiquer à l'ame le plaisir que cause la beauté; & c'est néanmoins de cette seule manière que l'ame & le sens jouissent également. Ceux qui connoissent l'histoire

savent quel étoit le pouvoir de la beauté sur l'esprit des Grecs; mais nos sens sont trop obtus & trop foibles, pour que nous puissions concevoir l'amour qu'avoit ce peuple pour les beaux-arts. Pour en revenir à notre sujet, nous remarquerons, que quoique les Espagnols n'aient pas la même aptitude pour les arts que les Grecs, ils sont néanmoins plus que quelques autres nations doués des qualités nécessaires pour y faire de grands progrès, en surmontant les obstacles qui résultent de leurs mœurs, & qui détruisent les dispositions favorables qu'ils ont reçues de la nature. Examinons maintenant ces choses l'une après l'autre.

Les nations, de même que les individus, opèrent suivant leurs besoins, soit naturels ou factices, c'est-à-dire, qui proviennent de causes étrangères. Quand ces besoins subsistent pendant un certain tems, les moyens pour chercher à y pourvoir, se continuent aussi pendant le même laps de tems, & deviennent des choses d'usage & de coutume, qui tyrannisent le cœur & l'esprit de ceux qui, dès l'enfance, y sont habitués, jusqu'à ce qu'un effort de la raison ou quelqu'autre force prédominante les affranchisse de ce joug. Les premiers habitans de l'Espagne étoient des Barbares, & leurs mœurs devoient l'être également. Les Romains, qui conquirent ce pays, y introduisirent une foible lumière des arts; mais leur principal objet fut d'en tirer de l'or, de l'argent, du minium *, & les

* Par *minium* les anciens entendoient ce que nous appellons *cinabre*.

autres métaux que produisent ses mines. Les Vandales & les Goths, qui succédèrent aux Romains, y firent revivre les mœurs barbares ; & les Maures achevèrent enfin de détruire les foibles idées des beaux-arts & des sciences que les Romains avoient fait germer dans ce pays. Lorsqu'après une longue suite de guerres les Maures furent entièrement chassés d'Espagne, les talens s'y réveillèrent, & les belles-lettres y furent cultivées avec ardeur & succès ; mais il ne fut pas possible d'y faire aucun progrès dans les arts, parce qu'on n'y avoit aucune idée de la beauté: les guerres continuelles & les besoins qu'elles font naître portant les Espagnols à s'occuper uniquement des armes & des moyens de subvenir aux dépenses qu'elles demandent. De manière que le peu de magnificence que le roi & les grands du royaume cherchèrent à donner aux églises & aux palais, fut confié à des artistes ignorans & sans émulation. Comme d'ailleurs ils n'avoient absolument aucune idée, ni aucun modèle du bon goût, ils furent forcés d'imiter les ouvrages des Goths & des Maures. Ceux qui commandoient ces travaux étoient encore moins instruits que les artistes mêmes, parce qu'ils s'adonnoient tous, ou à la guerre, ou à la jurisprudence, ou à la théologie : connoissances qui, loin de conduire au bon goût, semblent, au contraire, être les ennemies des beaux-arts.

L'Espagne acquit un certain degré de gloire sous Ferdinand le Catholique ; mais ce grand roi, distrait par les soins que demandoient les guerres qu'il eut à soutenir, & par la politique de son siècle, ne put faire que de

foibles efforts pour l'avancement des arts. C'est sous son règne que les Indes ouvrirent leurs riches trésors à l'Europe, & ces richesses fixèrent alors toute l'attention des Espagnols, dont ensuite de nouveaux règnes & de nouvelles espérances agitèrent l'esprit; de sorte que dans ces tems-là tout ce qui n'étoit point or paroissoit ne mériter aucune estime.

Charles-Quint entraîna la nation Espagnole dans de nouvelles guerres, & sa valeur & son exemple inspirèrent à son peuple le desir de la gloire militaire & l'amour des combats, si contraires au calme & à la tranquillité que demandent les arts. Philippe II, d'un caractère opposé à celui de son père, se déclara leur protecteur. Il ordonna le magnifique palais de l'Escurial, & récompensa généreusement les artistes; mais comme ce prince n'avoit pu changer les mœurs de ses sujets, ni la constitution de l'état, l'amour des arts resta concentré dans sa personne, sans qu'il pût le communiquer à la noblesse même, qui continua à s'occuper des armes & des richesses du nouveau monde. Comme d'ailleurs l'Escurial est placé au milieu d'un désert, peu de personnes pouvoient s'y rendre pour le voir; & le malheur voulut que lorsque les Espagnols commencèrent enfin à cultiver les arts, & allèrent en chercher les traces en Italie, le bon goût s'étoit déjà perdu dans ce pays; de sorte qu'ils ne rapportèrent chez eux qu'un goût corrompu & dépravé.

A cette époque néanmoins les Espagnols s'adonnèrent au dessin; il se forma même à Séville une école de peinture, mais qui ne fut ni instituée, ni protégée par le gouvernement, & dont le collége de commerce fut seul

le protecteur : ce qu'on dut à l'opulence qui regnoit alors dans cette ville, qui fournit aux gens de l'art les moyens de s'occuper avantageusement. Les peintres de l'école de Séville n'eurent cependant pas le bonheur de voir & d'étudier les modèles des anciens Grecs, & ne connurent pas non plus la beauté : de manière qu'ils se bornèrent à copier servilement la nature, sans pouvoir faire un choix de ce qu'elle offre de plus beau. Comme ils possédoient les parties les plus nécessaires de l'art, ils crurent être parvenus au plus haut degré de perfection ; ils étoient néanmoins bien loin encore d'en connoître seulement la partie la plus noble. Ils s'appliquèrent à suivre la vérité sans songer à la beauté, & ils ignoroient également la supériorité de l'école d'Italie, laquelle venoit d'être de nouveau ressuscitée par les Caraches, lorsque ce pays commença à sortir un peu de l'état malheureux où l'avoient plongée les guerres de Charles-Quint & de François I.

Philippe IV honora beaucoup la peinture dans la personne de don Diegue Velasquez ; mais ce prince ne prit pas la bonne route pour porter cet art à sa perfection. Il fit bien, à la vérité, modeler à Rome quelques-unes des meilleures statues antiques, mais elles restèrent toutes ensevelies dans son palais de Madrid, où personne ne pouvoit les voir pour les étudier. Charles II songea à faire exécuter de grands ouvrages de peinture, tant dans le palais de l'Escurial qu'à Madrid ; mais comme parmi ses sujets il n'y en avoit aucun qui sut peindre à fresque, parce qu'ils s'étoient toujours bornés à une simple imitation de la nature, le monarque fut obligé de faire venir

d'Italie Lucas Jordans. Les éloges & les grandes récompenses que reçut ce peintre Napolitain, joints à l'admiration qu'inspira sa manière d'opérer, engagèrent plusieurs Espagnols à suivre sa méthode. Mais comme Jordans devoit son talent à une grande pratique & à une imitation raisonnée des meilleurs maîtres des différentes écoles de l'Italie, les Espagnols, qui étoient privés de ces moyens, ne purent parvenir à leur but. Ce qui néanmoins nuisit le plus à leurs progrès, c'est qu'en cherchant à imiter Jordans, ils cessèrent d'étudier la nature, ainsi qu'ils l'avoient pratiqué jusqu'alors; sans atteindre au bon goût, ni à la beauté, qui restèrent renfermés dans l'Italie.

Depuis cette époque jusqu'à nos jours, on n'a fait aucun nouvel effort en Espagne pour sortir de l'ignorance, & l'on s'en est tenu à une méthode vicieuse; de manière que sous ce point de vue on pourroit comparer l'Espagne à un pays de malades, dont on feroit garder toutes les frontières, pour empêcher qu'il n'y entre aucun médecin étranger.

J'ai rapidement parcouru l'histoire de la peinture en Espagne, sans parler des autres arts, parce que c'est elle qui préside au bon goût. Je remarquerai cependant que l'architecture y est restée, pour ainsi dire, dans un profond oubli jusqu'à nos jours; mais qu'il y a maintenant quelques artistes qui la pratiquent avec succès. A peine commença-t-on à sortir du goût Gothique, qu'on éleva l'Escurial, qui est un édifice immense & solide, conduit sur de bons principes, mais qui n'offre pas la moindre idée de beauté ni d'élégance, & l'on peut

dire qu'il caractérise parfaitement l'esprit du prince qui l'a fait bâtir. Malgré le grand nombre d'artistes employés à cet édifice, les arts ne firent néanmoins alors que de foibles progrès en Espagne; sans doute à cause qu'on continua à y croire que c'est la richesse & la masse de la matière qui constituent la beauté & le grand goût; ignorance qui produisit une ridicule magnificence qui consistoit à faire des autels de bois doré & d'autres choses semblables, où il n'y a ni beauté, ni élégance, & qui n'attirent les yeux que par la valeur de la matière. Ce goût dépravé fit naître celui de dorer pareillement les statues, ou de les peindre : ce qui dégrade absolument la sculpture; puisque ce ne sont plus alors les belles formes des ouvrages qui nous donnent une idée de leur mérite, mais la dorure ou les couleurs qui les couvrent. Or, il est impossible qu'une nation qui a toujours sous les yeux de pareils objets puisse acquérir le bon goût qui ne se forme que par l'habitude de voir des choses parfaites. Il est même plus avantageux pour l'artiste d'être privé de tout modèle quelconque, que d'en avoir de mauvais à étudier; parce qu'alors du moins il se bornera à ce qui est absolument nécessaire; & quoique ses productions resteront simples & grossières, elles seront néanmoins plus susceptibles de beauté que celles qui péchent par des parties superflues & gratuites; d'ailleurs l'œil, ainsi que l'esprit, ont moins de peine à distinguer la beauté dans un ouvrage grossiérement ébauché, que lorsqu'elle se trouve, pour ainsi dire, ensevelie sous un amas d'ornemens ridicules. Mais si la connoissance du beau offre tant de difficultés, il y en a bien davantage à atteindre le sublime, qui consiste

à

à donner une idée claire & concise d'une grande chose, en liant rapidement & avec simplicité ensemble les deux extrêmes, le commencement & la fin; c'est-à-dire, en faisant beaucoup avec le moins possible.

Après avoir exposé les difficultés que la nature & les mœurs présentent aux progrès des beaux-arts en Espagne, nous devons nous occuper d'y porter remède; ce qui demande que nous examinions les causes & les circonstances heureuses qui les ont fait fleurir dans d'autres pays.

Les facultés & les moyens de l'homme, comme un être doué de raison, sont fort grands; mais il ne les met, en général, en usage, que lorsqu'il y est contraint par la nécessité, qui est de deux espèces; savoir, absolue & relative, ou d'opinion. Les beaux-arts n'ont aucune relation avec la première, mais ils sont tous enfans de la seconde. Par-tout où il y a pouvoir, il y a aussi volonté. Or, comme l'homme, par son intelligence & par sa conformation naturelle, a la faculté de comprendre & d'imiter certaines propriétés & qualités des choses, il a conçu l'idée de cette imitation, & voilà ce qui a donné naissance aux beaux-arts. On m'objectera peut-être que l'architecture est fille de la nécessité; mais ce seroit confondre cet art avec le simple talent de bâtir, qui n'est susceptible d'aucune beauté, & qui ne tient par conséquent pas aux beaux-arts comme l'architecture.

On croit communément que c'est dans l'orient que les hommes commencèrent à faire des images & des simulacres pour servir à leur culte religieux; mais ces peuples n'ont jamais porté les arts à un certain degré de beauté, parce

qu'ils fe font contentés de rendre la fimple apparence des chofes ; de forte qu'une image n'étoit, pour ainfi dire, qu'un fimulacre de l'objet, ou une efpèce d'hiéroglyphe qui fervoit à en donner une idée, fans qu'on fongeât à la beauté ou à la perfection. C'eft de cette manière qu'ils composèrent cette figure monftrueufe, laquelle, fuivant leur conception fuperftitieufe, devoit repréfenter les différens attributs de leur dieu épouvantable. Les Egyptiens firent quelques pas de plus dans les arts. Les Phéniciens donnèrent un peu plus de délicateffe & de fini à leurs ouvrages, parce qu'ils en faifoient un objet de commerce; mais ils travaillèrent plus les métaux que la pierre. C'eft ce peuple qui porta les arts fur les côtes de l'Afrique, de l'Afie & de l'Europe, mais toujours dans cet état groffier & barbare, dont les arts ne fortirent que lorfque les Grecs commencèrent à les cultiver.

Si l'on examine attentivement pourquoi les arts n'ont fait, pour ainfi dire, aucun progrès chez les peuples qui femblent les avoir découverts, quoiqu'il paroiffe facile de perfectionner ce qui eft une fois inventé, on conviendra, je penfe, avec nous, que c'eft parce que les idées de l'homme vont toujours en progreffion fuivie ; que par conféquent lorfqu'elles font fondées fur un faux principe, les conféquences doivent néceffairement en être plus erronées encore : qu'ainfi les arts qui partirent d'un point vicieux, durent aller en empirant ; de même que les fruits d'un arbre gâté tombent avant leur maturité. Ces mauvais principes ont donc, fans doute, contribué à l'état groffier dans lequel ces nations

sont restées, à leur ignorance de la beauté, & au mépris qu'elles montroient pour les artistes. D'ailleurs il ne leur étoit pas permis de s'éloigner, dans l'exécution de leurs idoles, de certaines formes prescrites par le sacerdoce, qui se contentoit de la simple apparence, ainsi que nous l'avons déjà dit; & lorsqu'ils vouloient faire quelque chose d'extraordinaire, ils se bornoient à augmenter la masse de la matière, & produisoient ainsi des figures bizarres & gigantesques. De leur côté, les Phéniciens n'avoient en vue que leur commerce: il étoit donc naturel qu'ils regardassent leurs artistes comme des ouvriers qui servoient à une branche de leur trafic.

Lorsqu'enfin les Grecs, & particulièrement les Athéniens, commencèrent à former une nation civilisée, & à connoître ensuite, par le moyen de la philosophie, toute la valeur des productions du génie, les beaux-arts montèrent, chez ce peuple, à leur plus haut degré de perfection. Tout les favorisoit dans la Grèce: la situation de ce grand nombre d'isles que la nature offre sous tant d'aspects variés, leur climat tempéré, la beauté de leurs habitans, leurs mœurs, le bonheur de jouir de la liberté, la haute idée qu'ils avoient conçue de la beauté, & les sensations délicates qui résultoient de ces corps si bien organisés; tout, dis-je, concouroit chez eux à cette heureuse combinaison. Le mérite chez ce peuple ouvroit la route aux plus grands honneurs, jusqu'à l'apothéose même; & la beauté y étoit regardée comme un don du ciel. Les hommes y étoient plus estimés par leurs qualités personnelles que par les biens qu'ils pouvoient posséder. Et quelle émulation ne devoit pas inspirer aux

artistes le plaisir d'être jugés par des philosophes, & de voir placé parmi les éphores mêmes des artistes, tels, par exemple, que Phidias, l'ami de Périclès, & Socrate, statuaire, qui ensuite mérita d'être regardé comme le plus sage des hommes, & comme l'oracle du monde? On sait les richesses que Phidias reçut pour prix de ses chefs-d'œuvre, & les grandes récompenses qu'on accordoit aux peintres & aux sculpteurs, dont les ouvrages étoient payés de la caisse publique; de sorte qu'on peut dire que la pauvreté de ce peuple, loin de nuire à la perfection des arts, y a, au contraire, contribué, parce qu'ils ne mettoient pas la magnificence dans la valeur de la matière, mais dans l'exécution des artistes.

Quoique la sculpture, qui sans doute est le plus ancien des arts, remontât à une haute antiquité chez les Grecs, elle conserva néanmoins long-tems parmi ce peuple un style sec & roide, comme on peut s'en convaincre par les vases Etrusques, qui sont véritablement dans la première manière des Grecs; car les ouvrages Etrusques en marbre & en albâtre de Volterra sont d'un autre style. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que les Etrusques aient eu ce style des Grecs, puisqu'ils étoient composés de deux différentes colonies: la première, de Phéniciens, & la seconde, de Grecs, ainsi que nous le prouvent leurs monumens, qui, à quelques points obscurs de mythologie près, ne contiennent que des choses particulières aux Grecs, sur-tout des tems héroïques. Ce style ne fut pas général à toute la Grèce, mais seulement aux endroits où les Egyptiens & les Phéniciens l'introduisirent, c'est-à-dire, le long des côtes maritimes;

mais dans l'intérieur du pays, on s'arrêta beaucoup plus long-tems à faire de simples simulacres, & l'art n'y fut pas introduit par des étrangers, mais inventé par les indigènes, & l'on y commença, sans doute, par le plastique ou l'art de modeler.

Les statues qu'on élevoit aux vainqueurs des jeux olympiques fournirent principalement aux statuaires le moyen de porter leur art à la perfection. Ces statues se faisoient aux dépens de la patrie commune; de sorte que chaque citoyen avoit intérêt à ce qu'elles fussent bien exécutées. Les artistes, en faisant ces statues, avoient occasion d'étudier le contour mâle & élégant de ces jeunes athlètes, & par conséquent de s'immortaliser par leurs ouvrages, où il n'y a rien de gratuit, ni de superflu.

Cette première imitation de la vérité donna un grand degré de perfection à l'art, parce que la diversité des figures qu'on copioit exigeoit nécessairement des combinaisons & des manières différentes. Mais l'amour des Grecs pour la beauté leur fit bientôt remarquer que les jeunes gens en sont plus doués que les vieillards, parce qu'ils ne présentent pas, comme ces derniers, autant de signes de l'imperfection humaine, & qu'on trouve chez eux toutes les principales parties, sans les petits détails qui fatiguent les sens & l'esprit, & que d'ailleurs les formes de l'adolescence sont plus pleines, plus simples & plus agréables. Par ce moyen, & par la connoissance qu'ils avoient déjà acquise d'imiter les corps plus formés & plus robustes, ils distinguèrent les parties qui concourent le plus à la perfection de l'homme, & les différentes qualités qui les caractérisent davantage, tel,

par exemple, que la force, la légèreté, la grandeur ou la petitesse des formes, l'adolescence, la vieillesse, &c. Ils observèrent exactement toutes ces marques caractéristiques, & trouvèrent par-là le style le plus parfait, ou, pour mieux dire, le style de la beauté. Leurs statues de dieux sont toutes des modèles de la plus sublime beauté; & quoiqu'ils les aient représentés sous une forme humaine, ils ont néanmoins su éviter les signes de la nature purement animale. Voilà pourquoi dans les statues de leurs Jupiter & de leurs Neptune on n'apperçoit ni rides, ni veines, quoiqu'elles représentent des hommes faits & d'une nature robuste; & lorsqu'ils avoient à exprimer quelque passion forte, ils ne la rendoient jamais d'une manière trop sentie, qui peut altérer la beauté des formes; mais cependant assez prononcée pour faire connoître la situation actuelle du personnage qu'ils avoient à représenter.

Comme l'homme rapporte à lui-même tout ce qu'il fait, & que rien ne peut lui plaire que ce qui a quelque analogie avec son espèce, les Grecs s'appliquèrent surtout à la connoissance du corps humain, où ils trouvèrent tout ce qui peut faire une impression agréable sur nos sens; & comme ils comparoient toutes les choses qu'ils vouloient faire avec quelque partie du corps de l'homme, ils prirent de ses formes ou de ses proportions l'idée du beau, tant pour les différentes parties de l'architecture, que pour les vases, &c.

La peinture commença à se perfectionner à-peu-près dans le même tems que la sculpture, qui, sans doute, doit son origine au plastique. Si l'on peut en juger par

les éloges & par les récompenses de toutes espèces, que les Grecs accordoient aux peintres, il est à croire que la peinture étoit en bien plus grande estime parmi ce peuple que l'art de la sculpture. Selon moi, ce ne fut qu'au tems d'Apelle que la sculpture parvint à son plus haut degré de perfection, par les chefs-d'œuvre de Lysippe & de Praxitelle; car il paroît certain que les artistes qui ont précédé ces grands maîtres, ont eu à vaincre les principales difficultés de l'art, tant pour les proportions que pour l'expression, la beauté & la grandiosité: cependant les ouvrages qui nous restent d'eux nous prouvent qu'ils opéroient tous avec intelligence. L'architecture Grecque n'eut, pour ainsi dire, point d'enfance, mais passa rapidement de la simplicité des cabanes à la somptuosité des plus magnifiques palais de l'ordre Dorique, qui n'a souffert que de foibles variations, parce que les artistes s'apperçurent qu'ils ne pouvoient mieux faire que de s'en tenir à leur solide manière de penser. A la fin, la Grèce fut conquise par les Romains; mais quoique ces vainqueurs soumirent les Grecs par les armes, ils ne purent jamais les égaler dans les sciences ni dans les arts; & tel est le pouvoir du génie, que ces conquérans furent obligés de s'avouer eux-mêmes vaincus de ce côté-là. Les Romains n'eurent jamais de grands artistes, parce qu'ils ne leur accordèrent point l'estime & les distinctions qu'ils méritoient. D'ailleurs il n'y avoit que les armes & le barreau qui ouvrissent à Rome le chemin de la fortune; & le peuple, opprimé par les patriciens, ne pouvoit songer aux arts; de sorte que lorsqu'on vouloit faire exécuter un bel ouvrage, il falloit avoir recours aux Grecs. Les

arts restèrent long-tems dans cet état, jusqu'à ce qu'ils tombèrent enfin insensiblement en décadence. Le goût, introduit par les Grecs à Rome, ne s'y maintint donc que peu de tems, à cause que les arts se trouvèrent bientôt avilis, lorsqu'on y employa les esclaves; de manière que les artistes ne furent plus regardés que comme de simples artisans, & d'une classe bien au-dessous de celle des soldats même.

Il y a des écrivains qui prétendent que l'architecture Romaine a surpassé en beauté celle des Grecs; j'en doute cependant; car il est probable que les Romains n'ont jamais eu une architecture qui leur fût propre. Si l'on jette les yeux sur les monumens d'architecture qui existoient à Rome avant le tems des Tarquins, on verra que le cirque & le cloaque, qui sans contredit étoient des entreprises magnifiques, ont certainement été exécutés par les Etrusques, qui, à la vérité, inventèrent bien quelque chose en architecture, mais qui cependant ne firent, en général, qu'imiter le style de l'ancienne Grèce, qui étoit le moins parfait, & qu'ils altérèrent même plus ou moins. Lorsque, dans la suite, les Romains acquirent plus de connoissance & de goût, ils employèrent des artistes Grecs, ainsi que le firent Auguste, Trajan, Adrien, qui sont les empereurs à qui Rome doit le plus grand nombre de ses édifices. L'ordre composite qu'employèrent les Romains n'est pas, à proprement parler, un ordre nouveau; mais c'est un ordre mixte, formé de l'ordre Corinthien & du Ionique. Le premier de ces ordres n'étoit pas en grande estime parmi les Grecs, à ce qu'il paroît, puisqu'on n'en a trouvé aucuns vestiges, pas même à Corinthe; ce qui donne lieu

lieu de croire que le nom & l'usage de cet ordre d'architecture n'ont été inventés qu'après la destruction de cette ville célèbre, & que ce sont les Romains qui, ayant fait des chapiteaux du métal de Corinthe avec les feuillages & les figures qui les distinguent encore, se sont imaginés de leur donner ce nom ; de même qu'ils ont appellé ainsi les vases & les candelabres faits de cette espèce de bronze. On dira peut-être que la Lanterne de Diogène & la Tour des vents, à Athènes, étoient de l'ordre Corinthien ; mais je répondrai que ces édifices ont, sans doute, été construits après l'époque dont nous venons de parler.

La différence de style qu'il y a entre les édifices des Grecs & des Romains, nous fait connoître le caractère distinctif de ces deux peuples : les derniers ayant dégradé, par un luxe inutile dans les ornemens, la belle simplicité des Grecs, qui ne permettoient pas qu'on surchargeât de choses gratuites les parties de la décoration ; & c'est cette magnificence même, née de la grande opulence des Romains, jointe au peu de goût qu'ils eurent pour le beau, qui les fit promptement retomber dans un état de barbarie, parce que n'étant plus soutenu par de grandes richesses, l'amour des beaux-arts se perdit bientôt parmi eux. Cette révolution n'eut pas lieu parmi les Grecs : il ne fallut pas moins que l'entière destruction de cette nation pour éteindre son bon goût ; & même après la perte de sa liberté, & malgré les humiliations qu'elle eût à souffrir, la barbarie ne s'introduisit parmi elle que lorsqu'on la força à embrasser le Christianisme ; non que je prétende que cette religion soit contraire aux arts ; mais

l'abus que les Grecs en firent, en fe divifant en plufieurs fectes, qui fe pourfuivirent tour-à-tour avec un cruel acharnement, éteignit leur génie & leur fit perdre leur délicateffe naturelle : en paffant avec trop de rapidité de l'amour de la matière à la contemplation des chofes fpirituelles, leurs idées fe confondirent, & ils perdirent la connoiffance du beau. A la liberté fuccéda la fervitude; l'humilité remplaça l'amour de la gloire; l'eftime de la beauté fut fuivie d'un parfait mépris pour les chofes terreftres, & la foi triompha des arts & des fciences profanes. Afin de prévenir que ce peuple ne retombât dans l'idolâtrie, on détruifit toutes les ftatues que les Romains n'avoient pas enlevées, ou que la brutalité des foldats & la fureur des flammes avoient refpectées. Tout enfin changea d'afpect dans ce malheureux pays. Cependant les Grecs ne cefsèrent jamais de fe diftinguer des autres peuples par la fupériorité de leur génie dans tout ce qu'ils produifirent, quoiqu'ils euffent perdu l'amour des arts, qui n'étoient plus pratiqués que par des moines à qui l'efprit de religion & de piété, ne permettoit point de chercher à parvenir à la beauté. Les Turcs conquirent enfuite la Grèce; & la fecte de Mahomet, guidée par fa ftupide ignorance, qui condamne tout ce qui ne s'accorde pas avec le Koran, diffipa par le fer la foible lumière qui exiftoit encore des arts, qui dès-lors furent plongés pour toujours dans la barbarie.

Parmi les Grecs qui, dans ces tems-là, fe réfugièrent en grand nombre dans les ifles de l'Italie & fur les côtes de la mer Adriatique & de la Méditerranée, il y eut quelques peintres, mais qui n'avoient, pour ainfi dire,

aucune connoissance de leur art. Cependant comme ils en possédoient mieux le mécanisme, & qu'ils opéroient d'une manière plus franche que les Italiens, ils se répandirent par-tout pour peindre les tableaux d'église. Les édifices les plus magnifiques qui aient été construits en Italie après la division de l'empire d'Orient & d'Occident, sont d'une architecture Grecque : tels, par exemple, que l'église de Saint-Marc à Venise, la tour de Pise, & quelques autres bâtimens.

Il est digne d'être remarqué que les mêmes causes qui dans la Grèce tirèrent les beaux-arts du néant, & qui les y portèrent au comble de la perfection, sont aussi celles qui les firent revivre en Italie, quoiqu'ils y restèrent à un degré beaucoup inférieur ; soit que les Italiens n'aient pas des perceptions aussi délicates du beau que les Grecs, soit que lorsque les arts reparurent en Italie, ce fut sur des principes trop compliqués ; ce qui prive l'esprit de l'idée de simplicité, qui est l'unique route par laquelle on puisse parvenir à se former une image distincte de la beauté.

La religion donna nécessairement de l'essor aux arts, par le besoin de construire des temples, de peindre des tableaux, & de sculpter des images pour le culte divin. La liberté dont jouissoient alors les républiques de l'Italie, inspira aux artistes le desir de faire de grandes choses à l'exemple des Grecs. Enfin, cette liberté, qui commença à renaître en Italie, dans les quatorzième & quinzième siècles, y fit fleurir l'industrie ; tant il est vrai : « que » celui qui fait ce qu'il veut, fait toujours infiniment » mieux que celui qui ne fait que ce qu'il doit ». L'homme

dont la volonté est libre, déploie ordinairement tous ses moyens, & produit tout ce que ses facultés lui permettent de produire ; tandis que l'esclave ne fait que ce qu'on lui ordonne ; & sa volonté, opprimée par la violence, ne lui permet point d'exécuter de belles choses. L'habitude même d'opérer d'une certaine manière, le prive de toute énergie, & il finit enfin par renoncer à ce qu'il n'espère plus de pouvoir obtenir.

Nous voyons, en effet, que les arts commencèrent à fleurir en Italie, lorsque la liberté donna une si grande vigueur à la république de Venise. Son commerce, & la communication continuelle qu'elle avoit avec la Grèce, lui firent concevoir des idées dignes de sa grandeur. . . . .



LETTRE
DE M. MENGS
A M. FALCONET.



LETTRE
DE M. MENGS
A M. FALCONET.

MONSIEUR,

NE foyez pas furpris de ce que je prends la liberté de vous adreffer cette lettre, fans avoir l'honneur de vous connoître perfonnellement : c'eft le titre commun d'artifte qui m'engage à cette démarche. Votre nom m'eft

connu depuis plusieurs années, & je m'apperçois par vos écrits que vous n'ignorez pas non plus que j'existe; mais je n'ai jamais eu la satisfaction de voir de vos ouvrages. Je desirois depuis long-tems de vous connoître, & surtout de lire vos écrits, parce que la matière que vous avez traitée me faisoit espérer que j'y trouverois de quoi m'instruire; mais je n'ai pu avoir cette satisfaction, & cela imparfaitement même, que depuis peu de jours, que M. de Zinowieff, ministre de Russie auprès de la cour d'Espagne, m'a fait le plaisir de me prêter seulement le second volume de vos Œuvres, qui contient la traduction des livres de Pline, où cet Ecrivain parle des arts.

En l'ouvrant, le hasard m'a fait tomber sur les observations que vous avez faites sur la statue équestre de Marc-Aurele, que j'ai eu la curiosité de lire tout de suite. L'ouvrage m'a paru bien raisonné & écrit par un homme d'esprit, qui s'exprime avec énergie, mais en même tems, si j'ose le dire, avec un peu d'amertume.

Permettez, Monsieur, que je prenne la liberté de vous dire mon sentiment sur vos réflexions touchant cette statue de Marc-Aurele. Je suis bien persuadé que c'est avec connoissance de cause que vous avancez vos observations; cependant je crois que si vous aviez vu l'ouvrage en place, & que vous eussiez été à même d'observer toutes les autres statues équestres qui existent en Italie, vous auriez été moins surpris des louanges qu'on a données à celle de Marc-Aurele; car quoique les autres soient plus correctes,

correctes, elles paroissent néanmoins froides & inanimées à côté de celle-ci. Je parle de celles des habiles maîtres modernes, qui subsistent à Venise & à Florence, parce que celles du Bernin & de Cornacchini, qu'on voit à Plaisance & à Rome, n'ont pas assez de mérite pour que nous nous en occupions.

Personne, sans doute, pour peu instruit qu'on soit, ne soutiendra que du tems de Marc-Aurele on faisoit des chefs-d'œuvre de l'art; & l'on ne se sert de ce terme pour louer le cheval de Marc-Aurele que par comparaison aux autres. Vous n'ignorez pas d'ailleurs, Monsieur, que ce ne sont pas toujours les ouvrages sans défauts qui sont admirés par les gens de bon goût, mais ceux qui présentent quelque chose d'extraordinaire & d'expressif. Aussi le cheval de Marc-Aurele se fait-il admirer par une certaine expression de vie, qui ne provient peut-être que de ces mêmes fautes que vous remarquez dans la position des jambes, qui n'est pas dans les règles du mécanisme ordinaire, mais dans un état momentané, dans lequel l'animal ne peut rester qu'un instant.

Quant au cavalier, il n'est pas représenté comme un homme qui fait parade de se bien tenir à cheval, mais comme un empereur qui, avec un air de bonté, étend la main droite, en signe de paix, vers son peuple, suivant la coutume des anciens; de l'autre il tient la bride de son cheval.

Je ne suis, sans doute, pas aussi instruit que vous, Monsieur, des qualités & des mouvemens du cheval,

parce que je n'ai pas eu occasion d'en faire une étude particulière; mais je conjecture que l'art peut donner du mouvement à cet animal, par la connoissance que j'ai de celui de l'homme, que j'ai étudié. J'ai connu à Rome même des artistes qui se permettoient de critiquer les ouvrages antiques du premier ordre; & qui en copiant l'Apollon du Vatican ainsi que l'Apollino de Médicis, prétendoient les corriger en les mettant parfaitement d'à-plomb, & perdirent de cette manière la plus grande partie de la beauté des originaux; mais mon objet n'est pas de traiter ici de cette matière.

Ce qui m'engage particulièrement à vous écrire cette lettre, c'est ce que vous dites, Monsieur, dans votre ouvrage de feu M. Winckelmann, mon ami; ce qui m'a été d'autant plus sensible, qu'il semble que votre mauvaise humeur contre lui ne provient que de l'indiscret éloge qu'il a fait de moi; & comme vous prétendez que je dois regarder cet éloge comme un compliment d'ami, je me vois, comme tel, obligé, de mon côté, de vous répondre pour lui. Mais ce qui m'a sur-tout engagé à vous importuner, c'est le desir d'occuper une place dans votre estime, que je ne méritérois certainement pas, si j'avois de moi-même l'idée qu'en a bien voulu montrer mon panégyriste. Il n'y a que ceux qui ne connoissent pas les chefs-d'œuvre des anciens, qui peuvent présumer d'avoir autant de mérite. Pour moi, qui ai beaucoup étudié l'antiquité, j'ai trouvé les ouvrages du premier ordre conçus & exécutés avec une finesse & un jugement

inimitables, &, en général, faits avec un goût fondé ſur les plus ſolides principes de l'art & de la nature. J'ai reconnu de même la ſupériorité du génie de Raphaël, & le mérite des autres grands artiſtes du dernier ſiècle; mais cela ne m'empêche pas d'admirer le talent, l'eſprit, la hardieſſe & la facilité de mes contemporains. Pour moi, je me ſuis propoſé d'imiter le mérite des autres, en me contentant d'être le dernier de ceux qui marchent dans le bon chemin, plutôt que le premier de ceux qui ſe laiſſent éblouir par un faux brillant. Par ce moyen j'ai eu la ſatisfaction de voir mes ouvrages bien accueillis par les nations qui eſtiment les productions des artiſtes actuellement vivans, par la comparaiſon qu'ils en font avec les ouvrages des maîtres qui ne ſubſiſtent plus. Je dois donc quelque reconnoiſſance au public de Rome, de Dreſde, de Florence, de Londres & de Madrid, pour la bonté avec laquelle on y a reçu mes ouvrages; ainſi je vous demande pardon, Monſieur, & pour moi & pour M. Winckelmann, des louanges hyperboliques qu'il a prodiguées à un compatriote. Son ſtyle eſt celui d'un homme qui veut louer ſon ami; & l'on ne doit pas prendre ſes expreſſions à la lettre; auſſi peu qu'il faut vous croire à la rigueur quand vous dites qu'on voit couler le ſang dans les veines d'une ſtatue de M. Puget, votre compatriote. Je ne prétends néanmoins pas défendre tout ce que dit M. Winckelmann; car il ſeroit injuſte de ſoutenir toutes les foibleſſes d'un ami, comme il le ſeroit également de ne point prendre ſa cauſe, quand on croit qu'il a raiſon. M. Winckelmann n'étoit pas un juge

infaillible, car il n'étoit point attiste; mais nous-mêmes, qui faisons profession de l'être, sommes-nous sûrs de bien juger? Si nous jouissions de ce beau privilége, nos productions seroient certainement parfaites, puisque ce n'est pas la pratique qui nous manque, mais le jugement; car il nous arrive tous les jours de faire des ouvrages que nous condamnons ensuite nous-mêmes.

Ce que M. Winckelmann dit de la tête du cheval de Marc-Aurele est peut-être mal-fondé, suivant l'idée que nous avons aujourd'hui de la beauté de cet animal; mais je vous prie, Monsieur, de considérer qu'on ne trouve dans aucun monument antique une tête de cheval avec un profil courbé, qui nous paroît si beau, & qu'on appelle en Espagne tête de mouton, *testa de carnero.* Ce qui me feroit croire que les anciens prenoient l'idée de la beauté d'une tête de cheval de sa ressemblance avec celle du bœuf, comme étoit celle du fameux Bucéphale d'Alexandre. M. Winckelmann avoit écrit bien des choses avant qu'il connût à fond l'antiquité; mais je puis d'ailleurs assurer qu'il étoit incapable de trahir la vérité, soit par intérêt, ou par égard humain.

Pour ce qui regarde le passage de Plutarque, cité par M. Winckelmann, je ne puis en juger par moi-même; mais il passoit pour être si savant dans la langue Grecque, que je ne puis croire qu'il se soit trompé. D'ailleurs il faut observer que la traduction Françoise de l'*Histoire de l'Art* n'est pas correcte; car, entr'autres, le terme de *totalement négligé* ne se trouve pas dans l'Allemand. Au

reste, la version littérale que vous rapportez dans votre ouvrage, page 53, ne me paroît pas dans le style antique; car je doute que le terme de *Peintre de portraits* ait été employé par aucun Grec, & M. Winckelmann ne s'est pas tant attaché à traduire les paroles de Plutarque qu'à bien rendre ses idées. En un mot, rien n'est plus facile que de faire des bévues; & vous-même, Monsieur, vous vous êtes trompé dans la citation de la note à la page 54, où vous avez pris pour deux discours différens un seul que M. Winckelmann a fait sur mon compte. Mais qui est-ce qui s'arrête á de pareilles bagatelles ?

Quant à ce qui me regarde, je vous suis infiniment obligé de la manière obligeante avec laquelle vous parlez de moi à la page 53; & c'est principalement la politesse que vous avez montrée à mon égard en cette occasion, qui me fait souhaiter votre connoissance, & je vous fais de nouveau des excuses pour M. Winckelmann, s'il a parlé avec peu d'exactitude de vous dans ses citations; car dans le fond vous paroissez avoir les sentimens qu'il vous prête, comme le prouve la note 18 du XXXVIe Livre, à la page 75 de votre Ouvrage.

Je conviens parfaitement avec vous, Monsieur, qu'il est très-mal fait de parler avec peu de considération d'une personne aussi respectable que M. Watelet (& même de qui que ce soit), de qui M. Winckelmann m'a écrit avec les plus grands éloges, dans le tems qu'il a eu l'honneur de le connoître à Rome. Si j'avois le talent

d'écrire, je tâcherois simplement d'exposer des raisons & des faits, & d'enseigner des choses utiles, sans m'amuser à contredire les autres ; car il me semble qu'on peut faire de bons livres sans dire qu'un tel écrivain s'est trompé. Mais si vous pouvez me démontrer que la médisance est honnête, je conviendrai alors qu'il importe peu de quelle façon on attaque la réputation. En attendant je suis persuadé que le sarcasme est la plus mauvaise méthode de raisonner & de blâmer, parce qu'il n'en résulte que du mal pour celui qui le met en usage.

Mais pour ce qui concerne la différence de sentiment entre M. Winckelmann & M. Watelet, je pense que c'est le dernier qui a tort ; supposé toutefois qu'on doive prendre pour modèles les plus belles statues antiques. Je crois que si vous voulez être de bonne foi, il faudra, Monsieur, que vous conveniez vous-même que la figure du héros que propose M. Watelet, est plutôt une belle figure de théâtre qu'une statue antique. Je suis même convaincu que si vous n'eussiez pas eu l'humeur aigrie contre M. Winckelmann, vous n'auriez point fait usage d'un sophisme pour prouver, par des règles contraires à celles de M. Watelet, que M. Winckelmann s'est trompé ; car étant artiste, vous savez, aussi-bien que moi, que le caractère des héros & des demi-dieux est celui de la vraie beauté, un peu au-dessus de la beauté humaine ; & que cette beauté n'admet aucun extrême : c'est ainsi, en effet, qu'on la voit employée à la statue du soi-disant Antinous du Vatican & du Méléagre, qui n'ont point le ca-

ractère des héros de M. Watelet. Je dis la même chose des Faunes. Celui que vous citez, ainsi que le Cupidon du même âge, sont deux beaux jeunes garçons, qui n'ont rien du Faune dans leurs formes. Mais si vous vous donniez la peine, Monsieur, de considérer le beau Faune de Borghese avec le jeune Bacchus entre ses bras, vous n'y trouveriez rien de lourd, non plus qu'à celui de Florence qui joue des crotales, à l'exception de la tête & des bras qui sont modernes. Nous avons à Rome quantité de Faunes de la forme la plus élégante, qui pour cela ne sont pas des Apollino, comme vous le dites fort bien; mais qu'on pourroit comparer aux plus beaux Bacchus, excepté pour la physionomie & pour l'attitude. Il faut de plus faire une différence entre les Faunes & les Silvains *.

Je suis d'ailleurs convaincu que si M. Watelet eût été à Rome avant d'écrire son livre, il auroit rendu avec toute l'élégance de style & toute l'énergie qui lui sont propres, les grandes idées que la vue de tant de chefs-d'œuvre de l'art des Grecs inspire naturellement à tout homme de génie & d'un cœur sensible; & il ne se feroit plus

* On peut consulter sur la distinction qu'il y a à faire entre les Faunes, les Satyres, les Silènes & les Pans, une savante Dissertation que M. G. Heyne, Professeur à Gottingue, a publiée sur ce sujet, & qu'on trouve dans un Recueil intitulé: *Sammlung Antiquarischer Aufsatze*, 2 *vol. in*-8°, *Leipzig* 1779, dans lesquels il y a différens morceaux du plus grand intérêt. *Note du Traducteur.*

arrêté à embellir des idées prises dans les atteliers de Paris. Je suis même persuadé que si vous, Monsieur, homme d'esprit, comme vous êtes sûrement, eussiez demeuré à Rome, vous auriez peut-être eu le bonheur de devenir aussi *Antiquomane*, comme l'ont été tant de grands artistes François, vos prédécesseurs, qui ont illustré le beau siècle de Louis XIV.

M. Winckelmann a dédié son *Histoire de l'Art* à l'Art même, au Tems & à moi. Le tems seul apprendra si cet ouvrage est utile : pour moi, je pense qu'il doit l'être; je suis même persuadé que ceux qui liront ce livre avec l'envie de s'instruire, particulièrement l'article du premier tome, page 313, de la traduction, y trouveront beaucoup de profit à faire pour la connoissance de l'antique; & quand même il y règneroit quelque préoccupation pour les Grecs, cette passion même sera favorable; puisque les restaurateurs modernes des arts doivent tout ce qu'ils ont de bon à cette même préoccupation, laquelle, tant qu'elle a régnée en Italie, y a soutenu les arts avec honneur. En France les arts ont tombé en décadence à mesure que cette prévention s'y est perdue; & dans les pays où cette espèce d'enthousiasme n'a jamais été connue, on n'est jamais non plus parvenu à un certain degré de perfection dans les arts.

Quand vous aurez convaincu l'univers, Monsieur, que M. Winckelmann est un ignorant, & que Cicéron, Pline, Pausanias, Quintilien, & d'autres auteurs anciens n'ont sçu ce qu'ils disoient en parlant des arts, pensez-vous que cela nous avancera beaucoup. Le Laocoon, le Gladiateur,

Gladiateur, les Faunes, l'Apollon, les Vénus, & un grand nombre d'autres ſtatues ſoutiendront toujours le crédit des Grecs ; & vous êtes, ſans doute, vous-même convaincu que la belle proportion, la beauté idéale, la nobleſſe & l'égalité de ſtyle, l'élégance des attitudes, l'entendement des os & des muſcles, l'expreſſion ſolide, l'ame & le feu de caractère, les draperies qui couvrent le nud ſans le cacher, enfin, un travail qui ſe ſoutient en toute place & à toute lumière, ſont des mérites qui ſe trouvent à un degré ſupérieur dans les beaux ouvrages des anciens. Vous n'ignorez pas vous-même, Monſieur, combien il en coûte pour acquérir quelques-unes de ces parties ; & ſi vous voulez être ſincère, vous conviendrez, qu'en comparaiſon de ces mérites, celui de bien exprimer les plis, les chairs & les veines, devient très-petit ; en un mot, que les coups hardis des touches, la hardieſſe du deſſin, & tout ce qu'on appelle *eſprit*, l'unique ſoutien des artiſtes modernes, diſparoît à côté de la beauté ſolide des anciens.

Je vous ſouhaite, Monſieur, la gloire de vous occuper d'ouvrages par leſquels nous puiſſions nous convaincre de la ſupériorité de vos talens ; & je ſuis fâché d'être privé de la ſatisfaction d'admirer la magnifique ſtatue équeſtre que vous avez entre les mains, dont j'ai entendu faire beaucoup d'éloges, & qui me ſeroit, je penſe, grand plaiſir à voir. Je ſouhaiterois que vous vous déterminaſſiez à publier les études que vous avez faites ſur le cheval, afin que le public & l'art profitaſſent de vos lumières.

Je vous demande pardon de vous avoir incommodé par cette longue lettre, en vous priant de m'honorer de votre amitié, ainsi que de vos ordres, si je puis vous être bon à quelque chose à Rome, où je dois me rendre sous peu de jours.

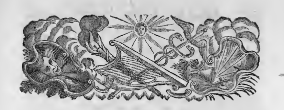
J'ai l'honneur d'être avec la plus parfaite estime & considération,

MONSIEUR,

Madrid, ce 25 Juillet 1776

Votre très-humble & très-obéissant serviteur,
ANTOINE-RAPHAEL MENGS.

RÉPONSE
DE M. FALCONET
A M. MENGS.



RÉPONSE DE M. FALCONET A M. MENGS.

MONSIEUR,

SI chacun avoit votre franchise, on ne se déchireroit pas, comme on fait à chaque instant, dans les lettres & dans les arts. Vous avez la bonté de m'avertir, *en particulier*, de ce que vous trouvez de répréhensible dans mes rêveries; & je mets, je vous assûre, à ce procédé le prix qu'il méritera toujours chez les hommes honnêtes. Je vais, si vous me le permettez, prendre votre lettre à côté de moi, la relire; & à mesure que j'aurai à vous répondre, jeter mes idées sur le papier.

Vous dites, Monsieur, que dans les *Observations* sur

la statue de Marc-Aurèle, *je m'explique avec un peu d'amertume.* Vous pourriez bien avoir raison ; car en les écrivant, je buvois dans la coupe amère du déplaisir. Si vous n'avez jamais éprouvé celui que donnent quelquefois des personnes qui devroient maintenir l'esprit des artistes dans un état contraire à l'amertume, je vous en félicite ; & si je pouvois m'expliquer, vous trouveriez que j'ai encore écrit avec assez de douceur.

Si j'avois, me dites-vous, Monsieur, *vu la statue de Marc-Aurèle en place, & si, en même-tems, j'eusse aussi vu les autres qui sont en Italie, je serois moins étonné des louanges qu'on a données à la première.* Comme ces louanges ont été rarement données par comparaison aux statues équestres qui sont en Italie ; que je n'ai fait non plus aucune comparaison d'elles avec celle du Capitole, & que je ne l'ai comparée qu'avec le naturel, il a dû m'être assez indifférent de savoir qu'on la préférât aux autres ; & je crois, Monsieur, qu'ici vous détournez un peu la question. Quant au cheval, que je n'ai pas vu en place, je puis vous assurer que c'est en bronze seulement que je ne l'ai pas vu, puisque les plâtres que j'en ai à Pétersbourg, y sont placés à la même hauteur que le bronze l'est au Capitole. Vous savez que pour un artiste c'est voir en place, quand d'ailleurs il connoît la place, ainsi que l'ensemble & le mouvement général de la statue.

Le cheval de Marc-Aurèle se fait admirer par une certaine expression de vie ; & peut-être les mêmes fautes que j'y remarque dans la position des jambes, donnent-elles ce mouvement, qui n'est pas selon le mécanisme ordinaire, mais dans un état momentané, dans lequel l'animal ne peut subsister

qu'un inſtant. Je conviens qu'il y a dans cet animal une certaine expreſſion de vie ; je crois même l'avoir dit aſſez clairement : mais, Monſieur, la repréſentation de quelque animal que ce ſoit n'auroit-elle pas à plus juſte titre une expreſſion de vie, ſi le mouvement de toutes ſes parties étoit ſelon le mécaniſme de la nature ? Vous connoiſſez trop ſupérieurement les beautés de la ſculpture Grecque pour ignorer que les *Luteurs*, qui ſont dans un état momentané, ne ſeroient pas auſſi bien qu'ils ſont, ſi la poſition de leurs membres n'étoit pas ſelon le mécaniſme ordinaire : vous ſavez auſſi que la belle *Atalante* eſt dans le même cas. Un homme en bronze, qui marcheroit comme il eſt impoſſible qu'un homme puiſſe marcher, ne ſeroit pas *dans un état momentané* : c'eſt ainſi pourtant que marche le cheval antique.

Ce que vous dites, Monſieur, du cavalier, me paroît juſte ; & ſi j'en ai eu une autre idée, j'ai eu tort. Cependant, avec quelques modifications dans votre ſentiment, & plus de développement dans le peu que j'en ai dit, nous pourrions bien nous rapprocher.

Vous dites en paſſant, Monſieur, que les artiſtes qui copioient l'Apollon du Vatican le remettoient parfaitement d'à-plomb, & perdoient ainſi une grande partie des beautés de l'original. Vous ſavez mieux que moi que les jambes de cette figure ont été briſées en pluſieurs morceaux, qui tous n'ont pas été retrouvés ; qu'on a mal remonté ces jambes ; qu'elles ſont rejointes avec du ciment ; & vous conviendrez que dans ſon premier état l'Apollon devoit être parfaitement d'à-plomb. Permettez-moi donc, Monſieur, de conclure que les artiſtes qui

perdoient une grande partie des beautés de l'original, en voulant corriger cette défectuosité, n'étoient pas assez habiles pour y bien réussir : si c'étoit une faute, il faudroit en accuser le premier auteur, qui certainement l'auroit commise. Regardez la jambe droite en face, & voyez comme, par la restauration, elle se dessine mal avec la cuisse. Vous savez que le bras gauche est aussi restauré par le *Montorsoli*, sculpteur Florentin.

Je puis vous protester, Monsieur, que ce qui m'a *irrité* (pour me servir de votre terme) contre feu M. Winckelmann, n'est assurément pas l'éloge qu'il fait de vous. Mais j'ai été scandalisé, je vous l'avoue, qu'il ait parlé des artistes François avec un ton de mépris très-révoltant. Quand je dis les artistes François, vous pensez bien que j'entends ceux dont les ouvrages ne déshonoreroient pas les artistes des autres nations, & ceux *qui ont fait tant d'honneur au siècle de Louis XIV*, comme vous le remarquez très-bien. Parce que l'Allemagne a de nos jours deux excellens peintres, vous, Monsieur, & M. Dietrich, votre ami, étoit-il en droit de mépriser les nôtres ? Permettez-moi de vous le dire, ce sera toujours une tache à sa mémoire. Si vous n'admettez pas la France au nombre des juges, il faudra bien que nous recusions aussi l'Allemagne.

Votre observation, Monsieur, que *si nous étions sûrs de toujours bien juger, nous ferions toujours des ouvrages parfaits*, m'a d'abord paru bonne. Cependant, par réflexion, j'ai cru que l'amour propre & quelques autres causes encore, qui nous aveuglent sur nos propres défauts, nous laissent des yeux de lynx sur les défauts des autres ;

autres ; ce qui n'empêche pas que nous ne nous trompions quelquefois sur leur compte comme sur le nôtre ; chacun le fait. Pour moi, je ne me couche jamais sans l'avoir éprouvé dans la journée.

Vous avez raison, Monsieur, ces deux mots, *totalement négligé*, ne sont point dans l'original Allemand : aussi ai-je changé l'endroit dans mon exemplaire ; car je me propose de faire une autre édition, où, je vous assure, presque tout l'ouvrage sera changé. Au risque de déplaire à certaines gens, il sera même augmenté ; car la vanité blessée ne m'en impose point ; mais je corrigerai mes erreurs autant de fois que je les appercevrai.

J'ai changé aussi la traduction du passage de Plutarque ; mais le terme de *peintre de portraits*, qui ne vous paroît pas avoir été employé par un Grec, exprime pourtant assez bien la pensée de l'auteur. Voici le mot dont il se sert : *Ζωγράφοι*, *Zôgraphoi* ; & les interprètes que je connois, l'ont constamment rendu par *les peintres qui pourtrayent au vif**. *Les peintres qui font des portraits ***. *Pictores facie & vultu ****. *Pictores ex facie & vultu *****. J'ai mis dans ma correction *les peintres qui font des portraits.* Seroit-il croyable que Plutarque ait soupçonné les grands peintres d'histoire de négliger, dans leurs tableaux, ce qui n'étoit pas les têtes ?

* Amiot.

** Dacier.

*** Xilander.

**** L'édition de Londres.

Permettez-moi, Monsieur, de vous repréſenter que lorſque M. Winckelmann m'a prêté le ſentiment que je montre, touchant la Niobé, je ne l'avois pas encore montré, puiſque je ne diſois pas un mot de cette figure; je ne parlois que des filles. M. Winckelmann ne pouvant pas deviner ce que je penſerois & ce que je dirois de la mère, plus de dix années après, j'ai eu quelque droit de lui reprocher ſon infidélité.

Je ſuis fâché que cet honnête homme vous ayant écrit *mille éloges* de M. Watelet, en particulier, l'ait enſuite dénigré dans un écrit public : cela ne me paroît pas bien conſéquent. Mais c'eſt un malheur de l'humanité. Une mouche nous pique, nous donnons un ſoufflet à celui que nous venions de careſſer.

Je ne chercherai pas aſſurément, Monſieur, à vous *démontrer que la médiſance eſt honnête*; mais chacun ſait, ou doit ſavoir, que la *critique*, lorſqu'elle eſt juſte, peut devenir profitable, & je ne crois pas qu'il faille la confondre non plus avec le *ſarcaſme*. Si je me ſuis ſervi de ce dernier, j'ai eu tort, & je vous promet qu'il n'en paroîtra pas dans l'édition que je me propoſe, à moins peut-être que ce ne ſoit pour en repouſſer d'autres, ou pis encore. Faites-moi cependant la grace d'obſerver que s'il ne s'agiſſoit que d'établir des principes ſur la peinture ou la ſculpture, l'artiſte ne s'amuſeroit à contredire perſonne. Mais quand nous ſommes accablés d'écrits tout biſcornus ſur les arts, & que des gens qui en ſont fort ignorans, s'érigent en maîtres impérieux, la patience échappe, & l'on dit avec Juvénal : *Ne ferai-je toujours qu'écouter? Jamais ne répondrai-je, toutes les fois que l'en-*

roué Codrus m'obsédera de sa Théséïde * ? Si pourtant vous vouliez bien y faire attention, vous trouveriez, Monsieur, que souvent je me suis contenté de rendre une plaisanterie pour une insulte, & quelquefois de la gaîté pour des noirceurs. Je ne vous dis rien de l'emploi que vous faites ici du mot *médisance*. Je crois seulement que relever des fautes littéraires, est une action louable par son objet, autant qu'elle est utile, s'il en résulte le bien qu'on se propose; & très-assurément ce n'est pas *médire*, au sens que vous paroissez l'entendre.

Vous vous persuadez, Monsieur, que si j'étois à Rome j'aurois peut-être *le bonheur de devenir antiquomane*. Permettez-moi de vous représenter que les mots composés, qui sont terminés en *mane* & en *manie*, sont toujours pris en mauvaise part, & que celui d'*antiquomanie*, par exemple, signifie le délire, la fureur de tout ce qui est antique, bon ou mauvais. Ce n'est pas certainement dans cet état que vous voudriez me voir à Rome. Mais si quelque jour j'ai l'avantage d'y admirer de vos productions, vous m'y verrez rendre aussi à tous les chefs-d'œuvre de l'antiquité les hommages dont vous avez dû lire quelques échantillons dans mes foibles écrits.

Si un homme qui ne seroit pas artiste me disoit que *personne de nous ne peut parler de l'art*, je chercherois à deviner sa pensée, ou plutôt je ne m'en inquiéterois

---

* *Semper ego auditor tantum? Nunquamne reponam*
Vexatus toties rauci Theseïde Codri?

Juven. Sat. I.

guères, s'il ne s'expliquoit pas davantage. Mais quand c'est vous, Monsieur, qui me le dites dans une lettre, où, depuis le commencement jusqu'à la fin, vous parlez de l'art, je suis plus porté à suivre votre exemple, permettez-le-moi, je vous en supplie, qu'à me conformer à votre conseil. Il ne tiendroit qu'à vous de savoir que chez les Grecs les plus grands artistes *ont parlé de l'art*, & même qu'ils en ont écrit *.

Vous me demandez, Monsieur, ce qui nous en reviendra, quand j'aurai convaincu l'univers que Cicéron, Pline, Théodore **, Quintilien, & tous les anciens auteurs n'ont su ce qu'ils disoient en parlant de nos arts. Je vais avoir l'honneur de vous le dire, pour que vous n'ayez pas la peine de lire une assez longue préface dans un de mes volumes, & plusieurs endroits dans l'ouvrage où j'ai répondu à votre demande.

Premièrement, je n'ai pas la prétention de convaincre l'univers de quoi que ce soit; ce projet vain ne convient pas à mon foible cerveau. Mais, Monsieur, si vous en-

* M. Mengs a fait imprimer deux Ouvrages de lui sur la Peinture : l'un en Allemand (*Réflexions sur la Beauté & sur le Goût dans la Peinture*), l'autre en Espagnol (*Lettre à Don Antonio Ponz*). J'ai lu le dernier; il est de 1776, même année que sa lettre. *Note de M. Falconet.*

** Je ne connois pas ce *Théodore* (*a*); & je n'ai pas écrit que Quintilien ne fait pas ce qu'il dit, quand il parle de nos arts. *Note de M. Falconet.*

(*a*) Ce nom de *Théodore* ne se trouve pas dans l'édition de M. le Chevalier d'Azara; il y a, à la place, celui de *Pausanias*. *Note du Traducteur.*

tendiez bourdonner ſans ceſſe à vos oreilles que tels & tels ſe connoiſſent beaucoup mieux que vous en peinture, n'eſt-il pas vrai que vous continueriez à faire de très-beaux tableaux en laiſſant bourdonner, ou que vous tâcheriez de prouver que ces gens-là n'ont pas toutes les connoiſſances qu'on leur prête? Qu'ai-je fait? J'ai long-tems laiſſé dire; mais enfin laſſé d'un millier de ſottiſes ſur l'art, vexé d'un tas d'inſultes & de quelques perſécutions faites aux artiſtes, j'ai dit: Voyons donc, Meſſieurs, ſi vos grands connoiſſeurs, vos grands juges, s'y entendent autant que vous le prétendez. Vous voyez, Monſieur, qu'il ne s'agit là que de littérateurs & de littérature, & que je n'ai jamais cru qu'un livre fit mieux faire un tableau que l'étude de la nature. Je n'ai écrit que pour modérer un peu la vanité perſécutante des faux connoiſſeurs, & pour donner quelque hardieſſe aux hommes modeſtes, à qui des prétendus docteurs veulent en impoſer trop magiſtralement, & c'eſt toujours quelque choſe. Il en revient auſſi à moi, par exemple, des injures de porte-faix, que la vanité bleſſée m'a fait parvenir par la voie d'un *Journal Encyclopédique* *; quelques éloges par des hommes honnêtes, qui louent au moins mon courage; des avis de plus d'une eſpèce, qui, en éclairant mon eſprit, me feront faire une beaucoup meilleure édition; l'honneur de votre lettre, qui m'éclaire auſſi ſur quelques-unes de mes fautes. Appellez-vous cela rien? Pour moi, je crois que c'eſt beaucoup.

* L'auteur, ou les auteurs ont reçu de ma part une réponſe peut-être aſſez convenable. *Note de M. Falconet.*

Vous m'avertissez, Monsieur, que *je me suis trompé, lorsque j'ai fait deux discours différens de l'unique qui se trouve dans l'ouvrage de Winckelmann sur votre compte.* Je suis très-capable de m'être trompé, non-seulement en cela, mais en beaucoup d'autres choses, & quelquefois je n'y ai pas manqué. Cependant, si vous jetez un coup-d'œil sur la fin de la préface de M. Winckelmann (laquelle fin n'est pas traduite, si je ne me trompe) & sur la page 104 de l'ouvrage, peut-être verrez-vous que je ne suis pas fort répréhensible. C'est de l'original Allemand que je parle ; car le traducteur François a tout mis de suite, aux pages 312 & 313 de son premier volume. Si vous prenez la peine de lire la préface de M. Winckelmann, vous y verrez aussi de quel air il relève les savans qui se sont trompés ; & même il ne tiendra qu'à vous d'être choqué de son peu d'égard pour les talens des auteurs qu'il reprend, & de l'accuser de *médisance.* Vous pouvez du moins convenir, Monsieur, que si j'avois mérité la lapidation, ce ne seroit certainement pas à M. Winckelmann à me jeter la première pierre. J'aurois dû vous dire tout cela plus haut, mais je l'avois oublié.

J'en ai fait autant de la croyance dont vous n'êtes pas éloigné, dites-vous ; c'est que *les anciens prenoient l'idée de beauté d'une tête de cheval, de sa ressemblance à une tête de bœuf, comme étoit le fameux Bucéphale d'Alexandre.* Il faut encore que je répare cet oubli, & que je vous prie, Monsieur, d'observer qu'il n'est pas bien prouvé que les anciens crussent que la tête du cheval d'Alexandre ressemblât à celle d'un bœuf. Pline, recommandable en ce qu'il a recueilli les faits & les opinions

de l'antiquité, rapporte que le nom de Bucéphale fut donné à ce cheval, soit parce qu'il avoit le regard terrible, soit à cause d'une tête de taureau empreinte sur son épaule. *Bucephalon eum vocaverunt, sive ab aspectu torvo, sive insigni taurini capitis, armo impressi.* (L. VIII. cap. 42.)

Je conviens qu'Aulu-Gelle dit que la tête de Bucéphale ressembloit à celle d'un bœuf : *Equus Alexandri regis & capite & nomine Bucephalus fuit.* (*Noct. Attic. L. V. c.* 2.) Mais il faut observer qu'Aulu-Gelle écrivoit sous le règne d'Adrien, tems où certains traits historiques, sans conséquence, pouvoient bien être défigurés. Il seroit donc possible que cet écrivain, collecteur aussi bien que Pline, eût rapporté le propos comme il couroit alors, & qu'il se fût peu soucié de ce qu'il lisoit chez l'historien naturaliste, pour lequel il n'avoit pas toujours la plus haute vénération. Quoi qu'il en soit, Pline me paroît dire une chose plus vraisemblable, & par conséquent plus croyable : je m'y tiens, sans blâmer ceux qui pensent autrement.

Quant à la tête de mouton, ou *testa de carnero*, dont vous me parlez, elle ne me regarde pas, puisque je n'en ai jamais dit mot. Je suis d'ailleurs si peu engoué de cette forme moutonnière, que je n'ai pas cru devoir la donner à la tête du cheval que je fais ; attendu qu'un beau cheval ne doit ressembler ni au bœuf, ni au mouton, à moins que nous ne voulions faire un portrait, ou bien représenter telle ou telle race, ou bovine, ou moutonnière.

En finissant, vous m'avertissez, Monsieur, que si je veux parler sans passion, je conviendrai que ce qui constitue la beauté des ouvrages antiques, est bien supérieur à l'expression des chairs, des veines, des touches, de l'esprit, en un mot, de ce qui est souvent l'unique soutien des ouvrages modernes. Il me vient une idée : n'auriez-vous lu, dans ce que j'ai écrit, que ce qui vous a déplu ? Auriez-vous sauté à pieds joints sur les endroits où je pense comme vous ? Car ici vous répétez, avec un peu d'humeur, ce que j'ai dit avec passion en faveur des beautés sublimes de la sculpture Grecque. Quoi qu'il en soit, une statue n'étant autre chose que la représentation d'un homme vivant, tout ce qui constitue la vie & le mouvement lui est essentiel. Faites une statue savamment dessinée, (cela est difficile, sans doute,) joignez-y le sentiment, l'esprit, la vie, par tous les moyens qui portent ce caractère, (c'est un don accordé à peu d'artistes) & vous aurez fait une statue d'autant plus parfaite, qu'elle réunira ces parties si touchantes, au beau qui en impose. La preuve en est dans quelques antiques, où tout cela réuni, concourt à la perfection. Ah ! si vous pouviez voir la délicieuse *Andromède* & l'effrayant *Milon* de Pierre Puget, vous ne l'appelleriez pas *M. Puget*.

Vous m'invitez, Monsieur, à donner quelques notes au public sur les études que j'ai faites du cheval. Ce conseil de votre part est séduisant ; & si je n'avois pas encore pris de résolution, il pourroit m'embarrasser. M. Saly, statuaire François, a fait ce que vous demandez ; peut-être a-t-il bien fait. Peut-être aussi pourroit-on réduire

duire ce qu'il a donné au public à cette petite phraſe : *J'écris comment j'ai fait un cheval ; c'eſt donc un cheval comme celui que j'ai fait que j'enſeigne à faire.*

Pour moi, à qui l'idée n'eſt pas encore venue d'établir des règles ſur mes productions, je pourrois bien y être gauche, & je craindrois qu'on n'apperçût dans mon labeur celui de la vanité ; c'eſt pourquoi je ne dirai point : *Il faut, ſi l'on veut faire un beau cheval, choiſir & voir le naturel, comme je l'ai choiſi & vu.* Je n'ignore pas qu'on peut donner un tour de candeur à tout cela ; mais le voile eſt tranſparent & laiſſe voir l'homme qui s'érige en modèle : ſi un ouvrage eſt beau, il en ſervira, ſans que l'auteur s'en mêle.

Mais Ariſtote a donné ſa *Poétique*, Longin ſon *Traité du Sublime* ; quantité d'écrivains en ont fait autant. Vraiment oui ; mais ce n'étoit pas dans leurs productions qu'ils puiſoient les préceptes. Si j'avois ſous les yeux quelques belles ſtatues de chevaux, que je n'euſſe pas faites, je riſquerois de dogmatiſer auſſi, & je dirois en détail : *Voilà comme il faut faire un beau cheval.* A moins de cela je dois me taire, & m'en tenir à quelques mots que j'ai pu dire en parlant du naturel.

Je vous aſſure, Monſieur, que c'eſt avec bien du regret que je me vois forcé, par mon ouvrage, qui me laiſſe à préſent peu de loiſir, d'abréger le plaiſir de cauſer avec vous. J'aurois, je crois, encore bien de petites choſes à vous dire ; mais comme elles ſeroient peut-être un peu contraires à quelques-unes de vos lignes, je les ſupprime de bon cœur. Et qui peut répondre que ce ne ſeroit pas moi qui auroit tort ?

Savez-vous, Monsieur, combien est douce la demande que vous me faites de mon amitié ? Hélas ! les deux points du globe que nous habitons, sont bien éloignés l'un de l'autre..... Continuez de me parler avec la même franchise, vous exciterez toujours la mienne ; vous m'éclairerez ; vous me ferez retrouver l'aliment qui convient aux artistes. Qu'importe un peu de contrariété ! On se dispute doucement, on s'estime, on s'aime, on s'éclaire, on s'embrasse. C'est avec ces sentimens que j'ai l'honneur d'être *,

MONSIEUR,

A Saint-Pétersbourg, ce 23 Septembre 1776. V. S.

Votre très-humble & très-obéissant serviteur,
FALCONET.

* Si dans les papiers de feu M. Mengs, on avoit retrouvé l'original de ma lettre, & qu'il existât encore, on pourroit voir que sans y rien changer, j'y ajoute ici quelques mots çà & là, pour donner ou plus de force, ou plus de justesse à ma réponse. Par les dates & par le tems qu'une lettre est à parvenir de Madrid à Pétersbourg, on voit que j'écrivois presque sur-le-champ, sans trop pouvoir me relire ; mais je n'ai rien retranché, parce que cela est bien moins permis que d'ajouter quand on répond. *Note de M. Falconet.*

NOTE

De M. le Chevalier d'Azara sur les deux précédentes Lettres.

IL est parlé dans les *Mémoires sur la Vie & sur les Ouvrages de M. Mengs* du motif qui l'a engagé à écrire une lettre à M. Falconet. M. Mengs se trouvoit alors à Madrid, où je lui donnai connoissance des *Observations sur la statue de Marc-Aurele*, par ce sculpteur François, que M. Zinowieff, ministre de Russie à la cour d'Espagne, lui prêta ; & ce fut même sur ses instances & par son canal que M. Mengs lui écrivit cette lettre. Il ne s'y arrête pas à réfuter toutes les erreurs qu'il avoit remarquées dans l'ouvrage de M. Falconet ; mais il s'est contenté de défendre sa propre reputation & celle de M. Winckelmann, son ami. Quoique le ton dont se sert M. Falconet, dans ses observations, soit assez fort pour mettre en vibration des fibres bien moins sensibles que ceux de M. Mengs, celui-ci cependant, toujours bon & honnête, a employé, pour le réfuter, la plus grande modération, comme on vient de le voir par cette lettre même.

M. Falconet a répondu à M. Mengs avec la même

honnêteté. Il eſt malheureux que cet artiſte ait employé tant de talent à écrire un pareil ouvrage, dans lequel il paroît n'avoir eu d'autre but que d'épancher ſa bile contre les meilleurs écrivains anciens & modernes. Il y déploye un caractère ſingulier, en attaquant le mérite par-tout où il le trouve, & en marquant ſon chagrin de l'hommage rendu aux autres artiſtes; tandis qu'il ſe prodigue à lui-même des éloges, & qu'il reçoit avidement ceux que ſes amis ont bien voulu lui donner. Pour prouver les défauts de la ſtatue équeſtre de Marc-Aurele, il a compoſé un volume entier, dont la ſaine critique pourroit être réduite à trois lignes : le reſte ne ſert qu'à tracaſſer tout le monde, & à inſtruire le public de ſes querelles particulières. Il paroît qu'il ne s'eſt propoſé de déprimer cette ſtatue de Marc-Aurele qu'afin de faire mieux l'éloge de celle qu'il a lui-même exécutée de Pierre le grand à S. Pétersbourg, dont le cheval foule aux pieds le ſerpent de l'envie, tandis qu'il touche au moment de ſe jeter dans un précipice, en galoppant ſur une montagne qui fait la principale partie de cet ouvrage. La tête du monarque a été exécutée par la main délicate d'une femme *. Grace au ciel! nous n'avons pas en Italie de ſemblables ſtatues, ni des livres de cette logique.

Un grand nombre d'auteurs ont relevé les erreurs de Pline, & un plus grand nombre encore ont fait ſon éloge. Mais lorſqu'on trouve des fautes dans un écrivain,

---

* Mademoiſelle Collot, élève de M. Falconet, & qui a épouſé ſon fils.

on les fait remarquer avec modération, pour empêcher que d'autres n'y tombent de même, sans les publier avec emphase & avec aigreur. M. Falconet auroit bien fait de suivre l'exemple de M. de Buffon, qui certainement n'a pas ignoré les erreurs du naturaliste Latin; mais qui les a vues comme les hommes d'un mérite aussi éminent que le sien doivent voir les choses, c'est-à-dire, avec discernement & sans fiel : aussi son éloge de Pline ne sera-t-il pas moins un éternel monument de sa gloire que tous ses autres ouvrages.

Si M. Falconet ne s'étoit pas livré à son imagination, il n'auroit pas joint à son livre l'écrit d'un de ses amis, lequel s'efforce de prouver sa reconnoissance, en tournant en ridicule Pline & Vespasien. Mais quel mérite, quel honneur, quelle gloire y a-t-il de rire aux dépens de ceux qui n'existent plus depuis dix-sept siècles, & qui ne peuvent se défendre ? Le tout cependant pour disputer sur la quadrature des formes & sur d'autres pareilles inepties. Cet ami de M. Falconet, auquel il donne (sans doute pour badiner) les titres de philosophe & d'homme extraordinaire, manifeste une ame faite pour avoir été le flatteur adroit de Vespasien & de Pline, s'il eut vécu de leur tems; car on voit, en général, que les hommes qui sont les plus souples quand ils pensent avoir quelque chose à craindre, sont aussi les plus audacieux quand ils sont sûrs de l'impunité; & je suis convaincu que ce prétendu philosophe se seroit regardé comme fort heureux, & même comme un homme de grande importance, s'il avoit pu être admis à la confiance & à la familiarité du dernier des esclaves de Vespasien. Et ce n'est pas là sans doute

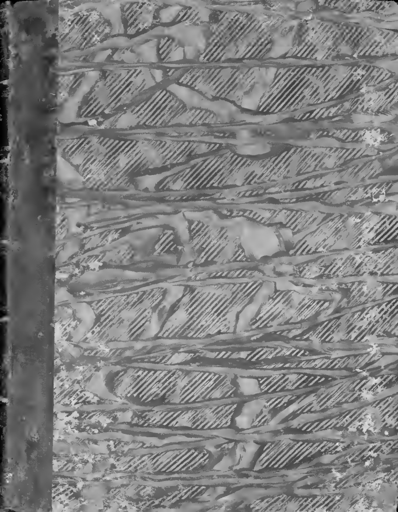
trop avancer, lorſqu'on ſait que les premiers perſonnages de Rome ſe félicitoient de connoître les affranchis & les portiers de Séjan, ainſi que Térence le dit dans le ſénat : *Libertis quoque, ac janitoribus ejus noteſcere, pro magnifico accipiebatur.* Cependant il y avoit encore loin de Séjan à l'empereur.

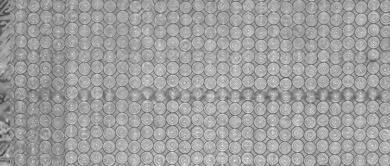
Que de citations M. Falconet n'a-t-il pas entaſſées pour nous perſuader que Cicéron ne ſavoit pas le premier mot des arts ? tandis que ces paſſages cités prouvent le contraire, ou ne ſont que des ſophiſmes. Il ſemble donc que M. Falconet n'a pas ſaiſi la juſte valeur des expreſſions de Cicéron, quand il penſe qu'il parloit de bonne-foi, & qu'il étoit perſuadé de ce qu'il diſoit; tandis qu'il paroît clairement que l'orateur Romain ne s'eſt ſervi de ces comparaiſons que pour chercher à rendre probable ce qui ne l'étoit pas; & à prouver par-là la force de ſon éloquence: voilà ce qu'il faut entendre par les paradoxes de Cicéron.

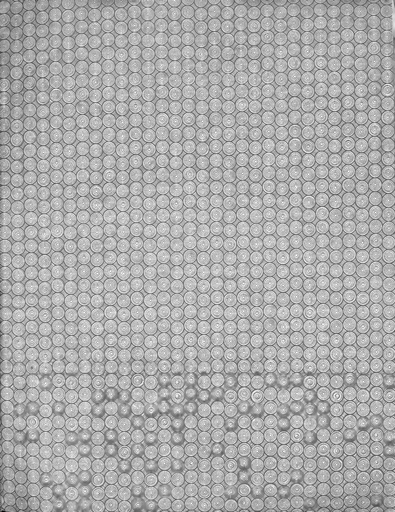
Mais il eſt tems de finir. Ce que je viens de dire ſuffit, ſans doute, pour faire connoître le caractère de M. Falconet, ainſi que le motif qui a déterminé M. Mengs à lui écrire la lettre dont il eſt ici queſtion.

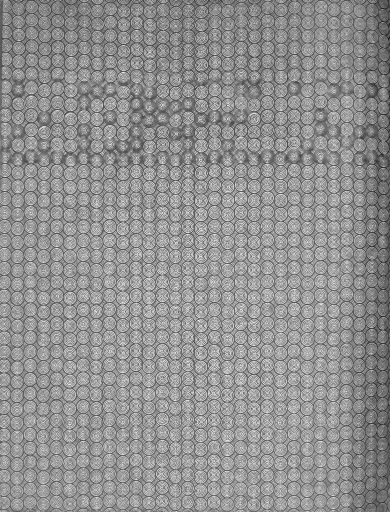
Fin du Tome premier.



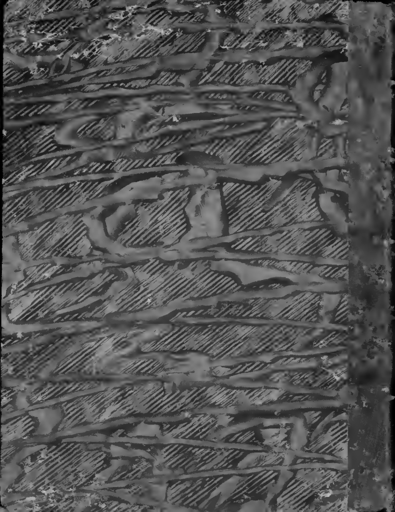









G Arte R.12. T14
UNIVERSIDAD DE SEVILLA
600154153
1 2397588x




OEUVRES
D'ANTOINE
RAPHAEL
MENGS
II
R13724
LABORATORIO DE ART

UVRES
COMPLÈTES
TOINE-RAPHAËL
MENGS,

R PEINTRE DU ROI D'ESPAGNE, &c.

lifférens Traités sur la théorie de la Peinture.

Traduit de l'Italien.

> *Urit enim fulgore suo, qui prægravat artes*
> *Infra se positas : extinctus amabitur idem.*
>
> HORAT.

TOME SECOND.



A PARIS,

L DE THOU, RUE DES POITEVINS.

M. DCC. LXXXVI.

ROBATION ET PRIVILÉGE DU ROI.

ŒUVRES
COMPLÈTES
D'ANTOINE-RAPHAËL MENGS,

PREMIER PEINTRE DU ROI D'ESPAGNE.

TOME SECOND.

ŒUVRES
COMPLÈTES
D'ANTOINE-RAPHAËL MENGS,

PREMIER PEINTRE DU ROI D'ESPAGNE, &c.

Contenant différens Traités sur la théorie de la Peinture.

Traduit de l'Italien.

Urit enim fulgore suo, qui prægravat artes
Infra se positas : extinctus amabitur idem.
HORAT.

TOME SECOND.



A PARIS,
A L'HÔTEL DE THOU, RUE DES POITEVINS.

M. DCC. LXXXVI.
AVEC APPROBATION ET PRIVILÉGE DU ROI.

LETTRE
DE M. MENGS
A M. FABRONI,

Provéditeur-Général de l'Université de Pise.





LETTRE DE M. MENGS A M. FABRONI,

Provéditeur-Général de l'Université de Pise *.

JE vous demande mille pardons de n'avoir pas répondu tout de suite à votre agréable lettre; j'en ai été em-

* Ceci est une réponse à une lettre de M. Fabroni, précepteur des enfans du grand-duc de Toscane, & connu très avantageusement dans la république des Lettres en Italie.

Ce prélat avoit fait une description du fameux groupe de Niobé que le grand-duc, qui aime beaucoup les arts, fit transporter, il y a quelques années de Rome à Florence. M. Fabroni, qui savoit de quel prix étoit le conseil de M. Mengs sur cette matière, lui fit passer sa dissertation, en le priant de lui en dire son sentiment. La santé de M. Mengs étoit déjà si mauvaise dans ce tems-là, qu'on craignoit à chaque moment pour sa vie; cependant il

pêché par une santé très-foible & une extinction totale de voix qui ne m'a pas permis de dicter mes pensées. D'ailleurs, la tâche que vous m'imposez, de dire mon sentiment sur la dissertation que vous m'avez fait passer, auroit, dans tous les tems, été au-dessus de mes forces; mais elle l'est sur-tout dans ce moment, où je ne me sens pas en état de la moindre application. Cependant le desir de vous obéir, m'a fait vaincre toutes ces difficultés; & je vais satisfaire à votre demande, en vous priant d'avance de vouloir bien recevoir avec bonté mes réflexions, quelques peu satisfaisantes qu'elles pourront vous paroître.

J'ai relu plusieurs fois la dissertation sur le groupe de Niobé, & il me semble y avoir reconnu que votre intention a été de publier une description aussi savante qu'élégante de cet ouvrage, & d'en former une espèce de panégyrique, en portant chaque partie de l'art au plus haut degré de beauté, afin de donner à cette magnifique production toute la gloire qu'elle mérite. Sous ce point de vue, je ne puis qu'admirer votre docte dissertation, où j'ai trouvé tout ce que j'aurois pu desirer sur ce sujet, & même davantage, à quelques petites choses près, qui, pour ainsi dire, sont indifférentes,

---

dicta la lettre que nous donnons ici avec les notes qui l'accompagnent, lesquelles ont pour objet différens articles de la dissertation de M. Fabroni, qui a été publiée depuis, & dont l'auteur a sagement profité des avis de M. Mengs.

& que j'ai notées sur la feuille ci-jointe, avec des chiffres de renvoi à la marge de votre ouvrage.

Je suis persuadé que la méthode que vous avez adoptée dans votre dissertation, est celle qu'il faudroit suivre en parlant des choses qui sont dans la possession de grands princes, & que le public admire; puisqu'en les exposant d'une autre manière, on ne seroit approuvé ni de l'un, ni de l'autre parti; la critique ne devenant utile que lorsque le tems y a mis son sceau, & quand le chagrin qu'elle cause nécessairement est affoibli, & permet enfin à tout le monde de reconnoître la vérité.

La grande inégalité de perfection qui règne entre les figures qui composent le groupe de Niobé, ne peut avoir échappé à vos lumières, non plus que l'incorrection de plusieurs de ces figures; vous n'ignorez pas d'ailleurs qu'un grand nombre d'autres statues antiques sont bien supérieures en beauté à celles-ci. Il y a au Vatican une Vénus assez médiocre & d'un style qui approche du lourd, mais dont la tête est fort belle, égale même à celle de Niobé; cependant cette tête est bien celle de cette statue de Vénus, dont elle n'a jamais été séparée. Cette statue est certainement la copie d'une autre beaucoup meilleure; & dans le palais du roi à Madrid, on conserve une tête parfaitement semblable à celle du Vatican, mais infiniment plus belle, de sorte même qu'il n'y a, pour ainsi dire, aucune comparaison entre l'une & l'autre. Je pense qu'il en est de même du groupe de Niobé, dont les statues nous paroissent fort belles, parce que nous n'avons plus celles qui étoient plus parfaites

encore ; car je suis persuadé que vous ne regardez point ce groupe comme la production de très-grands artistes, & que vous le tenez plutôt pour de bonnes copies faites d'après de meilleurs originaux, par différens artistes plus ou moins habiles, qui peut-être même y ont ajouté les figures qui nous paroissent si médiocres. On doit remarquer aussi qu'elles avoient été en partie refaites dans le tems du bas-empire, & que depuis, les modernes les ont enfin totalement dégradées en voulant les restaurer. Les recherches qu'on fera donc pour savoir si tel ouvrage est de Scopas ou de Praxitèle pourront faire le sujet d'une belle dissertation ; mais je crains que la vue des statues ne les rendent inutiles, outre qu'il est bien difficile que nous puissions actuellement distinguer ce qu'on ne pouvoit déjà plus déterminer du tems de Pline ; ce qui nous prouve que la différence de style devoit être presque imperceptible à l'œil.

Je vous prie néanmoins de ne pas croire que je méprise les monumens des anciens en général, ou qu'en particulier je n'estime pas celui dont il est ici question ; bien au contraire, j'en admire plusieurs autres qui lui sont de beaucoup inférieurs ; mais je fais dans les parties de l'art une distinction entre la bonté du style & la perfection de l'ouvrage. Le premier nous fait connoître les règles & les principes d'après lesquels les anciens artistes opéroient ; mais la perfection dépend du plus ou moins de talent de ces artistes, à qui elle étoit particulière. Relativement à la première partie, j'admire presque tous les monumens de l'antiquité, à l'exception seulement de

ceux du tems où la trop grande ignorance des artiſtes ne leur permit pas de laiſſer, dans leurs ouvrages, aucune trace de la manière des grands maîtres de l'art. Mais lorſque je conſidère les productions des anciens, qu'on a le plus loués même, du côté de la perfection, je ne les trouve pas tous également dignes des grandes louanges qui leur ont été prodiguées par tant d'hommes illuſtres, ainſi que nous l'apprennent quelques écrivains; ce qui me fait douter que nous poſſédions les ouvrages originaux des plus célèbres artiſtes de l'antiquité; m'en rapportant plutôt ſur cet article à la vérité de l'hiſtoire qu'au témoignage de ces productions même. Et lors même que celles que nous poſſédons me paroiſſent ne pouvoir être ſurpaſſées, j'aime mieux m'accuſer d'ignorance que de combattre la raiſon, qui me dit que ces ouvrages ne ſont pas les véritables productions originales des grands maîtres.

Il n'eſt pas probable qu'on ait laiſſé à Rome les plus beaux monumens de l'art, dans les tems qu'on en a enlevé le plus grand nombre de ſtatues. Tous les noms que nous liſons ſur les marbres antiques, ſont inconnus dans l'hiſtoire; outre que pluſieurs ont été falſifiés par les modernes, & peut-être même inventés par eux, tel, par exemple, que celui de Glicon. Phédre * nous apprend que de ſon tems on mettoit encore des noms pſeudonymes ſur les ſtatues; & tel eſt peut-être celui de Lyſippe que porte l'Hercule du palais Pitti. Mais que dirons-nous

* Préface du L. V.

en admirant le fublime Apollon du Belvedere, fait de marbre d'Italie, ainfi que plufieurs autres excellentes ftatues dont parle Pline**, en faifant mention de la découverte faite de fon tems du marbre blanc des carrières de Lunes ? Qui eft-ce qui oferoit affurer que le fuperbe groupe de Laocoon eft celui dont Pline fait l'éloge ? Et quand cela feroit, fait-on s'il n'a pas été fait du règne de Titus, & fi ce n'eft pas là la raifon pourquoi cet hiftorien en parle avec tant d'enthoufiafme ? D'autant plus qu'il eft fait de cinq différens blocs de marbre, & qu'il y a une trop frappante incorrection dans la ftatue du fils aîné *.

Vous me direz, fans doute, comment devoient donc être ces ouvrages admirables ? Je vous avoue que cette réflexion nous humilie, nous qui ne connoiffons pas affez le talent fublime des Grecs pour en parler dignement ; & il me femble, à vous dire le vrai, qu'il feroit très-utile à l'avancement des arts qui tiennent au deffin, qu'on étudiât & qu'on admirât davantage les monumens qui nous reftent des anciens, pour nous former une jufte idée de ce que devoient être ceux que nous avons perdus. Mais il arrive tout le contraire : on regarde comme les plus excellentes productions des anciens celles que nous

** L. XXXVI, ch. 5.

* Il eft fans doute queftion ici de la jambe droite de cette ftatue, qui eft plus courte que l'autre. Voyez ce qui eft dit à la page 43 des Mémoires fur la vie de M. Mengs. *Note du Traducteur.*

avons

avons ſous les yeux, & les artiſtes modernes en profitent pour excuſer leur propre ignorance, en alléguant qu'il ſe trouve des défauts dans ces chefs-d'œuvre de l'antiquité; comme en effet il peut s'en rencontrer dans les ouvrages les plus ſublimes, parce que l'imperfection eſt inſéparable de l'humanité.

Il me paſſe mille idées à ce ſujet dans la tête; mais je ne veux pas abuſer ici de votre complaiſance, & je crains d'ailleurs de ne pouvoir pas m'exprimer avec aſſez de clarté pour me faire comprendre. Je finis donc en vous aſſurant de mon reſpect, & ſuis, &c.

---

1. Ce ſeroit un malheur pour les arts ſi leur perfection dépendoit d'une liberté qui ne peut avoir lieu de notre tems: cette idée décourageroit également les princes qui les protégent, & les artiſtes qui les cultivent.

2. Il me ſemble que les peintres & les ſculpteurs de la première époque de l'art n'ont pas cherché la grace, mais qu'ils ont ſeulement voulu atteindre à une imitation de la nature; qu'enſuite ils ont connu le beau, qui exclut déjà toute dureté de ſtyle; & par le petit nombre de peintures qui nous reſtent d'eux, on peut voir que leur ſtyle étoit plus ſuave, leur clair-obſcur mieux fondu, & leurs contours plus ſimples & plus coulans que ceux des peintres modernes; de même qu'ils mettoient plus d'élégance & de grandioſité dans leurs ouvrages de ſculpture.

3. Je ne comprends pas comment il se peut qu'on dise que la grace est austère, ces deux qualités étant diamétralement opposées l'une à l'autre.

4. Je crois que Praxitele & Apelle ne changèrent pas tant les formes que la manière, en rendant les formes de la beauté par un faire plus facile.

5. Je ne puis comprendre qu'il y ait plus d'une espèce de grace dans les arts. Les dessins de Raphaël, de Léonard de Vinci & d'André del Sarte sont beaux, de même que ceux du Guide & de l'Albane; ceux du Corrége sont gracieux, & ceux du Parmesan sont maniérés, & pèchent contre la justesse des proportions.

6. Le bord tranchant des sourcils n'est pas un caractère de style dans les anciens ouvrages de l'art; mais il y sert plutôt pour marquer la couleur des sourcils, lesquels, s'ils sont noirs, donnent un caractère de sévérité; & dans ce cas on doit exprimer d'une manière fort sensible l'angle du sourcil. Et, en effet, on remarque que dans toutes les têtes de Jupiter le sourcil est très-aigu, & qu'au contraire le trait en est adouci dans les divinités qui ont une chevelure blonde. Si cela eût tenu au style, on retrouveroit ce même caractère angulaire dans la bouche, dans le nez & dans les autres parties, ainsi qu'on le remarque dans quelques monumens Etrusques, ou des plus anciens tems des Grecs.

7. Le bon Winckelmann étoit quelquefois un peu visionnaire, défaut excusable dans les antiquaires. J'ai actuellement sous les yeux la tête de plâtre dont il parle. Je n'y vois point une différence remarquable dans les sourcils ; & Pline n'a jamais dit qu'il y a eu deux Niobé, l'une de Scopas, l'autre de Praxitèle.

8. Il me semble que la différence des formes entre la mère & ses filles, consiste davantage dans le plus ou le moins de grace, que dans le caractère même des formes.

9. Si l'on veut qu'il règne une douce harmonie dans ces figures, on en détruira le style austère. L'austère n'est propre qu'au style sublime, ou tout au plus au noble ; mais il ne peut pas se trouver dans le style suave, ni dans le gracieux.

10. Les seins de Niobé sont assez fournis, quoiqu'ils aient un peu perdu de leur élévation, ainsi que cela est ordinaire aux femmes d'un certain âge.

11. Il me paroît que cette figure ne représente pas un moribond, mais un homme déjà mort ; & la poitrine, selon moi, n'est pas fort gonflée par les muscles, mais la structure en est seulement d'un jeune homme accoutumé aux exercices du corps, comme on en voit dans la nature, quoiqu'à la vérité en petit nombre ; d'ailleurs cette construction dépend plus des os du torax que des

mufcles. Je ne puis croire que les Grecs aient voulu augmenter l'apparence des mufcles ; il me femble feulement qu'ils faifoient choix dans la nature de ce qui convenoit le mieux à l'idée du fujet qu'ils vouloient repréfenter ; car leur fyftême n'étoit point de changer ou d'altérer en aucune manière la vérité ; mais ils tâchoient de choifir ce que la nature offre de plus beau , & d'en fimplifier les formes. Le Laocoon nous repréfente un vieillard vigoureux , plein de fanté , fur qui le poifon agit avec violence , & rien de plus ; mais le Torfe n'eft que la vérité même.

12. Je crois que fi vous vous donnez la peine de relire avec attention le paffage de Plutarque , vous ne le condamnerez plus ; car il ne femble pas qu'il ait voulu dire que les peintres négligeoient les autres parties , mais qu'il ne fait qu'une comparaifon au peintre qui , en faifant le portrait d'une perfonne , s'applique à bien rendre les yeux & les autres parties du vifage dans lefquelles réfide , pour ainfi dire , l'ame , en ne donnant pas le même foin aux autres parties ; mais cela ne doit s'entendre que de la reffemblance avec tel ou tel individu ; car il ne s'agit ici que d'un portrait , fur lequel roule la comparaifon. Véritablement, nous voyons des ftatues antiques avec des têtes faites d'après nature , dont les corps font de la proportion la plus élégante , & dont il n'exifte peut-être point de modèle dans la nature : Alexandre , peint par Apelle en Jupiter tonnant , avoit la tête d'Alexandre même , mais le refte de la figure étoit purement idéal.

13. Suivant ce que j'ai pu obferver aux têtes antiques, les yeux en font moins longs qu'aux bonnes têtes modernes ; mais leur grandiofité confifte dans la forme, dans la coupe, & dans l'emboîture même de l'œil, felon les proportions de la beauté.

14. Quoique les os de l'orbite de l'œil doivent être longs & grands, cette doctrine feroit néanmoins dangereufe à enfeigner ; car les anciens ont fait, au contraire, l'os de la joue peu faillante, pour ne pas trop élargir la face, ou lui donner une forme triangulaire.

15. Le terme de *raccourci* appartient à la peinture, & n'a pas lieu dans la fculpture, fi ce n'eft qu'on veuille parler du raccourciffement des mufcles quand ils font en contraction, & de l'effet qui réfulte d'un membre replié fur lui-même.

16. On pourroit demander un peu d'indulgence pour les modernes ; parce qu'il n'eft pas néceffaire de les blâmer pour faire l'éloge des anciens, auxquels on pourroit dire, à la rigueur, que quelques modernes font fupérieurs.

17. Il me femble qu'on fait grand tort à Léonard de Vinci, à Michel-Ange, à Raphaël, à André del Sarte, au Titien, au Corrége, à Paul Véronèfe, & à un grand nombre d'autres, quand on attribue la renaiffance de la

peinture aux Caraches, & cela feulement, peut-être, pour faire honneur au groupe de Niobé; tandis que le profil de la femme qu'on voit par le dos, dans le tableau de la Transfiguration, & celui d'une autre près du Démoniaque, ainfi que de plufieurs autres figures de Raphaël, reffemblent plus à la Niobé que les têtes du Guide même.



FRAGMENT

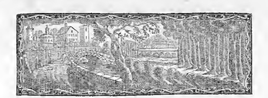
D'UNE SECONDE RÉPONSE

DE M. MENGS

A M. FABRONI.



FRAGMENT



FRAGMENT
D'UNE SECONDE RÉPONSE
DE M. MENGS
A M. FABRONI*.

J'ai reçu la dissertation que vous avez faite sur le groupe de la famille de Niobé, avec la gravure qui y est relative, & la lettre dont vous avez bien voulu m'honorer. J'ai lu avec empressement cette dissertation,

* La précédente lettre est celle que M. Mengs envoya à M. Fabroni. J'ai de plus trouvé dans les papiers de ce peintre philosophe. le fragment d'une autre réponse à laquelle il croyoit, sans doute, donner plus d'étendue, & qui est celle que je publie ici. J'ai cru ne point devoir en priver le public, parce qu'elle contient quelques réflexions utiles; & que tout ce qui vient d'un homme aussi extraordinaire doit être précieux.

dans laquelle j'ai admiré & la finesse de vos idées, & votre pénétration dans les plus grands secrets de l'art; ce qui m'auroit déterminé à vous répondre sur-le-champ, sans me livrer à de nouvelles réflexions, si je n'avois pas considéré que vous m'imposez la tâche d'examiner vos pensées avec le plus grand soin, & de vous dire mon sentiment avec franchise : demande à laquelle je ne puis me refuser d'obéir.

Je commencerai par vous dire, que je ne mets point en doute ce que vous avancez dans votre ouvrage, qui me paroît très-bien écrit ; d'autant plus que vous exposez votre sujet avec une chaleur & une énergie qui donnent un grand air de vérité à ce que vous dites.

Je suppose que vous avez fait examiner par des experts si les statues du groupe de Niobé sont faites de marbre de Grèce ou d'Italie; car dans le cas qu'elles soient de cette dernière espèce, la question si elles sont un ouvrage de Scopas ou de Praxitelle, tombe de lui-même, puisqu'elles ne peuvent être alors, ni de l'un, ni de l'autre de ces artistes. Je vous avoue d'ailleurs que ces deux artistes me semblent si respectables, si grands & si excellens, que je ne puis m'imaginer que nous ayons quelque production de leurs ciseaux, parmi toutes celles qui nous restent des Grecs. Il me paroît aussi, par ce que dit Pline, que la différence du style de ces deux grands maîtres ne devoit pas être fort considérable ; puisque du tems de cet écrivain même on avoit déjà beaucoup de peine à distinguer l'un de l'autre.

Permettez-moi de faire quelques réflexions sur le doute où je suis, que nous possédons les plus beaux ouvrages

de l'antiquité. Personne n'ignore que Rome fut spoliée plusieurs fois de ses plus magnifiques monumens pour en embellir Constantinople ; & que les statues qui y restoient encore du tems de Théodose furent détruites par l'ordre de cet empereur, & de quelques-uns de ses successeurs ; d'où l'on peut conclure que celles qui échappèrent à cette barbarie n'étoient pas fort renommées, ou se trouvoient placées dans des lieux inconnus ou peu fréquentés, & devoient par conséquent être de peu de prix.

Si l'excellence d'un ouvrage peut servir à nous persuader qu'il est d'un grand maître, c'est sans doute celle du Gladiateur Borghèse, d'Agasias *; mais ce nom ne se trouve cité par aucun des auteurs anciens qui parlent des plus célèbres artistes. On peut dire la même chose du Torse du Belvédere. Le nom de Glicon qu'on voit sur l'Hercule Farnese, fait soupçonner que cela cache quelqu'imposture, puisqu'il n'est fait mention d'aucun sculpteur fameux qui ait porté ce nom ; & que d'ailleurs il y a dans le palais Pitti un autre Hercule, qui ressemble à ce premier, avec le nom de Lysippe ; ce qui a fait croire que ces deux ouvrages sont du nombre de ceux auxquels, suivant Phédre **, les anciens ont donné des noms pseudonymes. Si l'Hercule Farnèse étoit véritablement un ouvrage de Glicon, celui qui l'a copié pour

* Lessing, dans son *Laocoon*, *p.* 284---288, prétend, avec beaucoup de vraisemblance, que cette statue représente Cabrias, général Athénien. Si cela est, cette statue appartient alors à la seconde époque de l'art. *Note du Traducteur.*

** Préface du Liv. V.

faire celui du palais Pitti, y auroit mis le même nom, afin de le faire mieux paſſer pour l'original. En ſuppoſant ce dernier une copie de l'autre, à cauſe de la grande reſſemblance, & parce qu'il a été fait poſtérieurement au premier, il me ſemble toujours que ce n'eſt là qu'une ſtatue de l'empereur Commode. Ajoutons encore à cela que ni Fulvius Urſinus, ni Flaminius Vacca, qui ont parlé de l'Hercule Farnèſe, ne font aucune mention de l'inſcription; tandis que le dernier parle de celle de l'Hercule du palais Pitti. Remarquons auſſi que la manière dont ſont ſculptées les caractères de ces inſcriptions n'eſt certainement pas celle dont ſe ſervoient les Grecs du bon tems de l'art.

Mais que dirons-nous des plus belles ſtatues antiques qui nous reſtent, telle que celle de l'Apollon Pythien du Belvedere? La regarderons-nous comme un de ces ouvrages qui ont immortaliſé leurs auteurs? Si la beauté de ſon exécution nous fait croire qu'elle doit être placée dans cette claſſe, il faut remarquer cependant qu'elle eſt de marbre de Carrara ou de Seravezza; & ſi l'on prétendoit qu'elle a été exécutée en Italie par quelque grand artiſte Grec, je pourrai objecter que Pline dit expreſſément que les carrières de Lunes ou de Carrara venoient d'être nouvellement découvertes de ſon tems *; de ſorte qu'il eſt probable que cette ſtatue fût faite du tems de Néron, & placée à Nettuno, où elle a été trouvée. Il eſt à croire auſſi que ſon auteur n'a pas eu autant de talent que les autres ſtatuaires employés par cet empereur à ſes édifices de Rome, où devoient néceſſairement ſe

* L. XXXVI, ch. 5.

faire les plus belles choses par les plus habiles artistes.

Mais ce qui pourroit nous jeter ici dans le plus grand doute, c'est le merveilleux groupe de Laocoon, le plus beau monument qui nous soit resté de l'art des anciens, & qui est exécuté d'une manière si sublime en marbre Grec, qu'on ne peut mettre en question le talent supérieur de l'artiste. Pline, qui a fait un éloge magnifique de cet ouvrage, dit, que c'étoit la plus belle production de l'art qu'il connut. Mais on pourroit demander si Pline étoit un juge compétent, d'autant plus qu'il admire sur-tout les serpens qu'il appelle des dragons, & que cette admiration des accessoires ne prouve pas une grande intelligence; puisque dans ce cas ils nuisent aux choses principales. On pourroit d'ailleurs mettre en doute si le groupe de Laocoon que nous possédons est bien le même dont parle Pline, qui nous apprend qu'il étoit fait d'un seul bloc de marbre; tandis que celui que nous connoissons est de cinq morceaux. Les anciens écrivains ne parlent point d'Agesandre comme d'un excellent sculpteur; & comme il est vraisemblable que le groupe de Laocoon n'est pas le seul ouvrage qu'il a fait, il est à croire que les éloges que Pline lui prodigue, étoient dictés par d'autres causes que la beauté de ce groupe même, telles que son amitié pour l'artiste, sa complaisance pour l'empereur Titus, à qui peut-être ce monument plaisoit beaucoup, ou bien l'impression qu'avoient faite sur son esprit les serpens, qui sont la seule partie qu'il loue, tandis que cet ouvrage offre tant d'autres merveilles qui méritent d'être admirées. Telle est entr'autres la manière de travailler le marbre avec le ciseau seul, sans faire

usage de la lime, de la pierre-ponce, ou de quelqu'autre polissoir; ce qui se voit sur-tout dans les chairs; manière d'opérer qui se retrouve dans plusieurs autres beaux ouvrages, comme, entr'autres, dans la Vénus de Médicis. Toutes les statues exécutées dans cette manière sont moins finies dans les petites parties, & on y remarque un certain goût qui ne se trouve dans les productions de l'art, que lorsqu'on en a vaincu toutes les difficultés, c'est-à-dire, lorsque les artistes sont parvenus à cette négligence & à cette facilité qui, loin de diminuer le plaisir du spectateur, l'augmente au contraire. Ce style cependant ne peut pas s'être introduit du tems des meilleurs artistes; parce que pour parvenir à poser certaines règles, il faut avant tout commencer stérilement par le plus nécessaire, pour ensuite, à mesure qu'on acquiert des lumières, exprimer les parties les plus essentielles des choses, & atteindre enfin au plus beau & au plus utile, ce qui conduit à la perfection, laquelle consiste dans une exécution uniforme de toutes les parties & dans leur régularité; d'où résulte un tout propre à nous faire comprendre le sujet que l'artiste a représenté. En suivant cette marche, & en cherchant toujours les choses dont l'exécution est la plus facile, ainsi que cela est ordinaire à l'homme, il est naturel que, trouvant beaucoup de difficulté à unir ensemble toutes les parties de l'art; savoir, l'imitation parfaite de la nature avec le choix le plus délicat & l'ordre le mieux raisonné, on abandonna ce qui demande le plus de talent, c'est-à-dire, ce qui tient à une imitation exacte de la vérité; & l'on se forma des règles de pratique d'après les

ouvrages les plus fameux, qu'on chercha à copier au lieu d'imiter la nature. Voilà ce qui forma ce ſtyle gracieux, qui donne une idée de la perfection de l'art, de même que l'autre préſentoit une idée de la vérité. De cette dernière eſpèce ſont, ſelon moi, tous les ouvrages travaillés avec le ciſeau ſeul.

Ce qui me fait encore croire que cette manière de travailler le marbre n'étoit pas celle des artiſtes de la première claſſe, c'eſt que dans le tems qu'on étudia le plus à les imiter, ſavoir, du règne d'Adrien, on opéroit d'une manière bien différente, c'eſt-à-dire, fort recherchée & très-finie, comme on le voit à l'Hercule du palais Pitti; manière que l'auteur de cette copie a cherché à imiter, pour la faire recevoir comme une production du fameux auteur de l'original. Il eſt bien plus facile d'imiter le ſtyle que les raiſons & le talent des grands maîtres; & c'eſt ainſi que les artiſtes auront inſenſiblement négligé ces parties, à compter depuis l'époque que la Grèce fut vaincue & opprimée. Cette idée ſemble confirmer auſſi la perſuaſion où je ſuis, que nous ne poſſédons pas les plus excellentes productions de l'antiquité, ou du moins que nous n'en avons tout au plus que des copies. Mais pour ne pas trop vous ennuyer, je paſſerai ſous ſilence pluſieurs autres réflexions que je pourrois ajouter à celles que je viens de mettre ſous vos yeux.

Vous m'accuſerez, ſans doute, de hardieſſe, de vouloir ainſi conteſter l'excellence de ce grand nombre de ſtatues antiques que nous admirons comme de très-beaux ouvrages. Je ne me haſarderai point de répondre à ce reproche auſſi librement que je le voudrois; cela con-

viendroit mieux à un homme de lettres, qui connoîtroit l'art, & qui l'auroit étudié, en examinant avec soin & réflexion les statues & les monumens anciens. Cependant pour satisfaire en quelque sorte à votre demande, je dirai que si l'Apollon du Belvedere avoit la plénitude & la morbidesse du soi-disant Antinoüs du même cabinet, cette statue seroit alors, sans contredit, d'une bien plus grande beauté; & elle en auroit davantage encore, si le reste étoit d'un travail aussi fini que la tête. De même, le groupe de Laocoon seroit beaucoup plus admirable, si les figures des deux fils étoient exécutées avec la délicatesse qu'on voit dans d'autres ouvrages. Mais il en est de même de toutes les productions humaines, qui, quelques belles qu'elles soient, pourroient toujours l'être davantage; & comme nous ne connoissons point la perfection absolue, nous ne pouvons pas déterminer les limites auxquelles sont parvenus les anciens artistes, qui furent si estimés & si loués par des hommes du plus grand mérite. Or, comme nous ne possédons aucun monument que nous puissions regarder avec certitude comme l'ouvrage de ces artistes célèbres, je me flatte qu'on me pardonnera de croire que leurs productions réunissoient à la fois la perfection, l'uniformité de style, la parfaite imitation & le beau choix de la nature, avec toute la correction dont l'art est capable, sans aucune apparence de négligence, & qu'elles étoient pleines de ces beautés que je ne puis trouver dans les monumens qui nous restent.

Ces réflexions, loin de diminuer ma vénération pour les ouvrages des anciens, me les rendent, au contraire, plus estimables, en considérant, par ceux que nous possédons,

fédons, ce que devoient être ceux que nous avons perdus. Il y a encore tant de ſcience & tant de talent dans les ouvrages faits par les eſclaves & les affranchis, qui exerçoient les arts à Rome, quoiqu'ils y fuſſent privés des honneurs & des récompenſes qui les ont portés à un ſi haut degré de perfection en Grèce, qu'on y remarque toujours, juſqu'à l'entière décadence de l'art, ce beau ſtyle de l'école, qui, juſqu'ici, a manqué aux modernes, & qui rendra à jamais eſtimables juſqu'aux moindres fragmens des productions des anciens.

Pour retourner enfin au groupe de Niobé, je vous dirai que je crois que c'eſt une copie d'un ouvrage beaucoup plus parfait, de quelque artiſte Grec, & que les ſtatues ſont le travail de différens ciſeaux d'un mérite inégal. Je penſe auſſi qu'elles ont été reſtaurées dans le tems du bas-empire, & même en partie entièrement refaites; ce qui a produit cette grande différence qu'on remarque dans leur exécution.

Quant à la manière dure & angulaire avec laquelle ſont faits les ſourcils & les cheveux, ainſi que vous l'obſervez, je ne crois pas qu'il faille l'attribuer à un ſtyle particulier du maître, mais plutôt à une intention particulière d'imprimer un caractère ſévère & triſte à la figure; car ſi cela avoit tenu au ſtyle, on le retrouveroit dans la bouche & dans les autres parties qui ſont ſuſceptibles d'une forme angulaire. On peut ſe convaincre que c'étoit là le véritable motif des artiſtes, par les têtes de Jupiter qui nous reſtent des anciens, qui toutes ont les ſourcils angulaires & fortement indiqués; ce qu'on ne trouve pas dans les têtes de Bacchus, de Vénus,

d'Apollon, divinités auxquelles les anciens donnoient une chevelure blonde.

Je vous avoue que je n'ai pas assez de talent pour distinguer diverses espèces de graces ; quoique je sache que la beauté & la grace sont deux choses différentes. Je ne comprends pas non plus comment, en sculpture, les contours peuvent être appellés raccourcis. Mais la force de ces expressions dépend probablement de l'idiôme de la langue Italienne, que je ne possède pas assez bien. Quoi qu'il en soit, dans ma logique, je donne le nom de beau aux dessins de Raphaël, &c......



LETTRE
DE M. MENGS
A DON ANTONIO PONZ.



AVERTISSEMENT

DE M. D'AZARA.

LA lettre suivante de M. Mengs fut imprimée en 1776 à Madrid, dans un ouvrage de Don Antonio Ponz, intitulé: *Viaxe de Espana* (*Voyage d'Espagne*) *. M. Mengs voulut que cette lettre fût publiée telle qu'il l'avoit écrite en Espagnol: langue dans laquelle il ne s'exprimoit pas trop bien; de sorte qu'il s'y trouve quelques endroits assez obscurs, qu'on a cherché à éclaircir autant qu'il a été possible, sans néanmoins altérer la manière originale d'écrire de notre auteur. Nous y avons ajouté quelques notes destinées à expliquer différens termes de l'art.

---

* Cet ouvrage de M. Ponz est en six volumes *in*-12. La lettre de M. Mengs se trouve dans le sixième, pag. 186. Dans le tems de la destruction des Jésuites en Espagne, M. Ponz fut chargé par sa cour de voir si dans les maisons de cette société il n'y auroit point de tableaux & d'autres ouvrages des arts qui mériteroient d'être recueillis. C'est cette tournée dans les différentes provinces du royaume qui lui suggéra l'idée d'écrire son voyage, qui est fort estimé. *Note du Traducteur.*

Cette lettre a été imprimée à Turin en 1777 ; mais cette traduction Italienne est si mal faite, que M. Mengs n'a pu en cacher son chagrin, & avoit résolu d'en publier lui-même une traduction, si la mort ne l'avoit pas prévenu ; car au défaut de clarté qui règne dans l'original Espagnol, le traducteur Italien a ajouté encore plusieurs erreurs & contradictions manifestes.

Ce fut à Florence que M. Mengs composa les *Mémoires sur le Corrége*, pour être insérés dans une nouvelle Collection des Vies des Peintres de toutes les écoles ; mais les auteurs de cet ouvrage ne prirent des Mémoires de M. Mengs que l'extrait tronqué qu'on y voit. Le but principal de M. Mengs, en composant ce Traité, fut de faire connoître le vrai mérite du Corrége, mais surtout de suppléer à ce qui manque à la vie de ce peintre célèbre, publiée par Vasari, & de corriger les erreurs considérables qu'on y trouve. Malgré qu'on eût déjà accusé Vasari de n'avoir pas écrit cette vie du Corrége avec toute l'instruction & toute l'impartialité convenables ; & quoique M. Mengs fût convaincu lui-même de cette vérité, il ne voulut cependant pas entrer dans cette question, & se contenta d'éclaircir, avec sa mo-

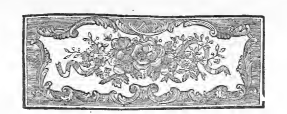
dération ordinaire, les faits fur lefquels la reputation du Corrége eft établie, fans fe foucier de l'opinion de ceux qui font une affaire nationale de foutenir le fentiment de Vafari.

Les Leçons-pratiques de Peinture ont été recueillies de différens manufcrits compofés fans ordre & fans méthode. M. Mengs les a données en différens tems, en différentes langues, & à plufieurs de fes élèves, fuivant qu'il croyoit devoir les inftruire de telle ou telle partie de l'art. Chaque élève les écrivoit à fa manière, fous la dictée de M. Mengs; de forte qu'il s'en eft trouvé beaucoup qu'il a été difficile de débrouiller, & d'autres dont on n'a pu tirer aucun parti. Nous fommes loin auffi de prétendre qu'il n'y ait point d'erreurs dans ce que nous en publions ici; cela feroit même impoffible, pour ainfi dire, vu le défordre dans lequel fe trouvoient ces papiers, l'irrégularite de ftyle qui y règne, les répétitions continuelles & les fautes de langage qu'on y trouve, jointes à la manière diffufe avec laquelle s'eft expliqué M. Mengs. Je ne fais cette remarque qu'afin de prévenir les murmures de certaines perfonnes qui, pour exhaler le dépit que leur infpire le mérite intrinfeque des ouvrages de notre auteur,

épiloquent ſur le ſtyle, & même ſur les mots; ſatisfaction que nous ne leur envions point, en condamnant même d'avance, avec eux, ce qu'ils pourront y trouver digne de leur critique. Nous nous contenterons de l'idée où nous ſommes, que leurs têtes ne ſont, en effet, remplies que de phraſes & de paroles, & que le plaiſir d'évaporer leur bile eſt ſans doute auſſi doux pour eux que celui de ſe grater quand ils ont la gale.



LETTRE



LETTRE
DE M. MENGS
A DON ANTONIO PONZ.

Vous me demandez, Monfieur, mon fentiment fur le mérite des plus beaux tableaux qui fe trouvent dans le palais du roi à Madrid, pour en parler dans un de vos ouvrages. Quoique l'honneur que vous me faites de me fuppofer le talent néceffaire pour cela, me donne le defir & le courage de vous fatisfaire ; je vous avoue néanmoins que cette entreprife me paroît au-deffus de mes forces, & plus difficile que vous ne le penfez, principalement par le défaut des connoiffances littéraires & des qualités requifes pour traiter une matière auffi délicate.

Vous n'ignorez pas que tous les ouvrages de peinture

ne peuvent pas me paroître aussi beaux qu'ils le sont aux yeux de bien du monde ; quoique d'ailleurs j'admire infiniment plus que le vulgaire des amateurs les chefs-d'œuvre de l'art ; avec cette différence cependant qu'ils placent un artiste au rang des grands peintres en raison du plaisir qu'il fait éprouver à leurs yeux ; & que j'en admets par conséquent beaucoup moins, parce que je me borne au petit nombre de ceux qui ont véritablement mérité le titre glorieux de grands maîtres.

Il est certain néanmoins que tous les hommes sont déterminés par le même motif dans leur estime pour les productions des beaux-arts ; car l'ignorant comme l'homme instruit savent, plus ou moins, que ces arts sont destinés à causer un sentiment agréable par l'imitation des objets, & regardent par conséquent comme bons tous les ouvrages où ils trouvent cette qualité, suivant les connoissances qu'ils en ont. Si ces ouvrages sont assez médiocres pour qu'il soit facile d'en appercevoir les défauts, on les méprise en général. Si, par la variété des objets agréables & faciles à comprendre, on sent du plaisir à les voir, on les admire sans hésiter. Mais lorsque dans un tableau on trouve des idées plus compliquées, dont les plus aisées à saisir nous conduisent à la connoissance des plus difficiles, on jouit alors du plaisir d'exercer l'imagination ; ce qui, en élevant notre esprit & en flattant notre amour-propre, rend, comme par reconnoissance, cet ouvrage plus ou moins précieux à nos yeux, selon que les objets en sont plus analogues à notre manière naturelle ou habituelle d'être. C'est par cette raison que le dévot, le lascif, le savant, le fainéant, l'inepte

ou l'homme du peuple, admirent différens objets avec plus ou moins d'enthousiasme. Mais lorsque les choses sont tout-à-fait au-dessus de la portée de notre esprit, elles ne nous causent qu'un foible sentiment de plaisir, ou, pour mieux dire, elles ne nous en procurent aucun.

Par ce que je viens de dire, il est facile de comprendre combien les hommes doivent porter un jugement différent sur les productions de l'art, & à quel désagrément je m'expose en hasardant d'en parler avec trop de liberté. Nous tenons fortement à nos idées dans tout ce que nous approuvons, & nous ne manquons jamais de nous offenser du peu d'estime qu'on témoigne pour ce que nous avons loué, non par affection pour la chose même, mais par un effet de notre amour-propre, qui ne peut souffrir d'être contrarié en matière de goût; & lorsque nous manquons de force pour combattre la raison, nous avons recours au moyen ordinaire, qui est d'attaquer la réputation de ceux qui osent prendre le parti de la vérité, en les accusant de médisance, de jalousie, ou tout au moins de singularité; de sorte qu'il est souvent dangereux de connoître les défauts des hommes, & toujours très-imprudent de les faire remarquer sans nécessité.

Comme je veux néanmoins satisfaire en partie à votre demande, je le ferai en peintre, c'est-à-dire, en homme qui connoît toutes les difficultés de l'art, & l'impossibilité de le posséder sans défauts. Je suis bien éloigné de vouloir me constituer juge des maîtres de ma profession, & je puis vous assurer que j'ai une grande estime pour tous en général, même pour ceux sur qui je pourrois

exercer la critique la plus févère, fuivant les règles de l'art ; car quand je n'aurois aucun motif pour les eftimer, j'admire du moins le courage & la facilité avec lefquels ils ont fait leurs ouvrages, auxquels il ne manque fouvent que d'avoir été exécutés fur de meilleurs principes. Si je me détermine donc à vous communiquer quelques réflexions critiques, ce n'eft que pour l'avantage qui pourra en réfulter pour l'art, comme vous me le faites efpérer.

Mais avant d'entreprendre la defcription des tableaux que vous me demandez, je crois qu'il ne fera pas inutile de donner une idée fuccinte de la peinture en général, afin que les perfonnes peu verfées dans cette matière en aient du moins quelques notions, & puiffent fe rendre compte à elles-mêmes des beautés qu'on trouve dans les admirables productions de l'art dont je vais parler.

Vous n'ignorez pas que de tout tems la peinture a joui d'une fi grande eftime, que les Grecs lui ont donné le nom d'art libéral, afin de l'ennoblir par ce titre ; mais que depuis on a introduit, avec affez de raifon, le terme de beaux-arts parmi lefquels il lui convient infiniment mieux d'être placée. Il faut par conféquent confidérer la peinture comme un art noble & libéral, qui demande néceffairement une étude réfléchie & une certaine fupériorité d'efprit, avec une ame élevée. Elle doit encore être regardée comme un art noble & eftimable, pour avoir, dans tous les tems, conduit par fon excellence ceux qui l'ont profeffée aux honneurs & à la nobleffe, comme on peut s'en convaincre par plufieurs exemples, tant en Efpagne que dans d'autres pays.

La peinture mérite auſſi d'être admiſe au rang des beaux-arts, à cauſe des belles choſes qu'elle a produites; car tout ouvrage de peinture doit avoir un certain degré de beauté, ſans laquelle il ſera toujours mauvais.

La peinture ne peut être mieux comparée qu'à la poéſie, puiſque ces deux arts tendent également au même but, qui eſt d'inſtruire en amuſant.

L'objet de la peinture eſt d'imiter toutes les productions de la nature, non telles qu'elles ſont en effet, mais telles qu'elles nous paroiſſent être, ou telles qu'elles pourroient ou devroient être; car comme ſon but principal eſt d'inſtruire en flattant la vue, il ne faut pas imiter la nature telle qu'elle eſt, puiſqu'il ſeroit alors auſſi difficile ou plus difficile encore de comprendre les productions de l'art que celles de la nature même. Le vrai mérite de la peinture conſiſte donc à donner une idée des objets qu'offre la nature; & l'artiſte ſera d'autant plus digne de louange, qu'il ſaura rendre cette idée d'une manière plus parfaite, plus déterminée & plus préciſe.

Tout ce qui peut être l'objet de l'art ſe trouve dans la nature qui l'a produit, ſoit en entier, ſoit en partie; & quoique l'art ne puiſſe pas imiter avec la dernière perfection les objets de la nature, quand ces objets ſont d'une beauté parfaite (ce qui eſt fort rare); on peut dire néanmoins que les productions de l'art ſont, en général, plus parfaites que celles de la nature même, puiſque, par le moyen de l'art, on peut réunir toutes les perfections qui ſe trouvent éparſes dans la nature, ou qu'en l'imitant, on ſépare de l'objet tout ce qui n'eſt pas eſſen-

tiel à l'effet qu'il doit produire. D'ailleurs, la nature eſt ſi compliquée dans toutes ſes productions, qu'il eſt difficile d'en ſaiſir la forme & d'en diſtinguer les parties eſſentielles; au lieu que la peinture, avec les moyens dont nous venons de parler, donne des idées exactes & nettes des choſes produites originellement par la nature, ſans fatiguer l'eſprit; ce qui ne peut manquer de mériter notre approbation: car tout ce qui émeut ou nos ſens, ou notre ame, ſans cauſer de l'ennui, produit en nous des impreſſions agréables; de ſorte que nous jouiſſons d'un plaiſir plus vif par l'imitation que par l'objet imité. La peinture ne doit par conſéquent pas avoir pour but une imitation ſervile, mais idéale des choſes; c'eſt-à-dire, qu'elle ne doit choiſir dans la nature que les parties qui peuvent donner une idée eſſentielle & préciſe des objets. L'on obtiendra ce but, ſi l'on exprime les différences qui diſtinguent les objets les uns des autres, ſoit que ces objets ſe trouvent d'une nature tout-à-fait contraire, ſoit qu'ils aient quelque analogie entr'eux. Toutes les fois qu'on parvient à rendre viſibles ces différences eſſentielles des choſes, on donne une idée claire de leur nature & de leurs qualités, & par ce moyen l'eſprit ne peine pas à les comprendre.

Le peintre doit donc, comme le poëte, faire un choix dans les objets que lui préſente la nature. Mais ſoit que ces choſes exiſtent ou n'exiſtent pas, il faut du moins que le peintre ſe tienne toujours dans les bornes du poſſible; & jamais la beauté & la perfection ne doivent être portées à un degré plus qu'humain, ſi ce n'eſt dans

les êtres qu'on ſuppoſe d'une nature ſupérieure ou divine : ce qui ſeul peut les faire admettre dans la claſſe des choſes poſſibles.

On donne communément à cette beauté le nom d'*idéale*, parce qu'elle ne ſe trouve pas dans la nature : ce qui fait que beaucoup de monde ne regarde pas la beauté idéale comme vraie & naturelle. Le peintre doit toujours chercher à parvenir à ce beau idéal ; bien entendu cependant qu'il doit ſe reſtreindre aux objets que produit la nature, qui ſe rapportent à une ſeule & même idée, & adaptés de manière qu'ils forment unité dans l'ouvrage de l'art, pour fixer l'ame du ſpectateur, & produire l'effet que deſire l'artiſte. C'eſt en quoi conſiſte la magie de l'art, & c'eſt ce qui rend *pittoreſque* tous les objets de la nature, par le moyen de quelque ſituation propre à exciter l'admiration de ceux qui contemplent les productions de l'art.

Un tableau ſera eſtimé bon quand le choix du ſujet, l'imitation & l'exécution tendront au même but : il ſera, au contraire, regardé comme défectueux ſi ces qualités lui manquent ; quoiqu'il puiſſe d'ailleurs être d'un ſtyle plus ou moins bon, ſuivant le choix qu'aura fait l'artiſte des objets qu'il s'eſt propoſé d'imiter.

Des différens Styles de la Peinture.

LA réunion de toutes les parties qui concourent au mécaniſme ou à l'exécution d'un tableau, forment ce que j'appelle *Style*, qui, à proprement parler, conſtitue

la manière d'être des ouvrages de l'art. Il y a une infinité de ftyles : les principaux néanmoins, & ceux dont tous les autres ne font que des nuances, peuvent être réduits à un certain nombre déterminé ; favoir, le fublime, le beau, le gracieux, l'expreffif & le naturel. Je ne parlerai pas de ceux qui font vicieux, quoique je ne veuille pas méprifer les artiftes qui en font ufage : car on voit fouvent de grands défauts unis à de grandes beautés ; ce qui fait qu'on imite ou qu'on adopte quelquefois par ignorance le vicieux, en prenant fes défauts pour des qualités louables.

Decipit exemplar vitiis imitabile.
HORAT.

Je tâcherai de donner de ces différens ftyles la définition la plus exacte & la plus claire qu'il me fera poffible, quoique ce foit peut-être une entreprife au-deffus de mes forces. J'y fuis néanmoins porté par l'efpérance que cet effai engagera des perfonnes plus habiles que moi, à mieux développer les idées que je vais communiquer ; & je me foumets d'avance à la critique, fi l'on peut enfeigner des chofes plus effentielles fur une matière fi importante, tant pour les peintres que pour les amateurs de l'art ; afin qu'on apprenne à bien connoître, à bien diftinguer les différens ftyles, & à apprécier ceux qui méritent à jufte titre d'être admirés.

❋

Du

Du Style sublime.

PAR ſtyle ſublime dans la peinture, j'entends la manière propre à l'exécution de grandes idées qui préſentent à notre eſprit, & qui nous rendent ſenſibles les qualités des objets qui ſont ſupérieures à celles qu'offre la nature. La magie de ce ſtyle conſiſte à ſavoir former une unité d'idées du poſſible & du non-poſſible dans le même objet. Voilà pourquoi il eſt néceſſaire que l'artiſte n'employe que des formes & des choſes connues, auxquelles il doit donner une perfection qui n'exiſte que dans ſon imagination; en faiſant abſtraction de tous les ſignes du mécaniſme des parties dont il fait choix dans la nature. Le *mode* * de cette manière d'exécuter doit être ſimple dans toutes les parties, uniforme & auſtère **, ou du moins grande & grave.

* Par *mode*, M. Mengs entend ce qu'on appelle communément, en peinture, *ſtyle* ou *manière*.

N. B. Comme le mot *mode* pourroit peut-être embarraſſer le Lecteur, nous nous ſervirons dans notre traduction de ceux de *ſtyle* & de *manière*.

** Par *auſtère*, M. Mengs veut dire que l'exécution doit avoir un air de ſimplicité, & que les contours n'en demandent pas une ligne auſſi courbe, ni auſſi ondoyante que ceux des ſujets gracieux; que le clair-obſcur, le coloris, les draperies, les attitudes & l'expreſſion exigent un caractère de nobleſſe & de grandioſité qui rejète tous les petits détails, & principalement toute eſpèce d'affectation.

Nous n'avons aucun modèle de ce ſtyle dans les ouvrages de peinture, parce que nous n'en poſſédons aucun des anciens Grecs ; ce qui fait que nous devons avoir recours à leurs ſtatues, parmi leſquelles celle de l'Apollon Pythien du Belvédère au Vatican approche le plus de ce ſtyle ; dont la vraie perfection devoit ſe trouver dans le Jupiter & dans la Minerve de Phidias à Elide & à Athènes. Raphaël d'Urbin, au lieu du ſtyle ſublime, n'eſt parvenu qu'à la grandioſité ; tandis que Michel-Ange a choiſi le terrible* ; & quoique l'un & l'autre aient approché du ſublime dans leurs conceptions & dans leurs inventions, ils s'en ſont toujours écartés dans les formes. Il faut convenir néanmoins que leur manière d'exécuter, principalement celle de Raphaël, étoit très-propre au ſtyle ſublime. Annibal Carache, en imitant les formes des ſtatues antiques, en a quelquefois approché, ainſi que le Dominicain, ſans qu'ils aient pu cependant y unir la ſublimité des idées & du ſtyle.

---

* Nous avons déjà expliqué ailleurs ce qu'on entend par ſtyle *ſublime* ou *grand* ſtyle. L'épithete de *terrible* s'applique, par métaphore, au ſtyle pour la compoſition duquel l'artiſte choiſit les attitudes les plus forcées & les plus extraordinaires, ainſi que les lignes les moins ſuaves pour l'exécution, les grands extrêmes pour l'expreſſion, & le ton le moins naturel & le moins agréable pour le coloris : ſtyle qui, par conſéquent, eſt exactement le contraire du ſuave & du gracieux. L'on ne peut nier que Michel-Ange n'ait été très-excellent dans ce genre.



Du beau Style.

LA beauté eſt l'idée ou l'image de la perfection poſſible. On ne parvient jamais à rendre la perfection ſenſible ſans produire la beauté; & il n'y a point de beauté qui n'indique quelque qualité louable, ou quelque perfection dans l'objet qui en eſt doué. De plus, la beauté élève notre eſprit à la connoiſſance des qualités eſtimables des objets, qui ſans cela lui ſeroient reſtées obſcures & difficiles à appercevoir.

Le ſtyle propre à rendre de ſemblables objets doit être pur & dépourvu de toutes les parties inutiles & gratuites; ſans toutefois en omettre aucune qui ſoit eſſentielle, en plaçant chaque choſe ſuivant la dignité & la qualité qu'elle a dans la nature. Cependant l'exécution en doit être plus individuelle & plus ſuave que dans le ſtyle ſublime; de manière néanmoins à pouvoir nous donner une idée diſtincte & claire de la perfection poſſible.

Ce beau ſtyle n'a pas encore été porté à la perfection par les modernes. Si nous poſſédions les ouvrages de Zeuxis, & particulièrement ſon Hélène, nous pourrions nous en former une juſte idée. Les ſtatues Grecques qui nous reſtent ſont, en général, plus ou moins de ce ſtyle, ſuivant la convenance de chacune; & quand même dans quelques-unes l'expreſſion énergique des paſſions eſt fortement prononcée, comme dans le Laocoon, les formes heureuſes de la beauté s'y ſont néanmoins toujours ap-

percevoir, quoique la ſituation en ſoit violente & altérée.

Il ſemble que la beauté change de caractère ſuivant l'objet où elle ſe trouve; c'eſt ainſi, par exemple, que nous voyons que dans l'Apollon du Vatican elle approche du ſublime; dans le Méléagre elle eſt humaine ou héroïque; la Niobé nous fait voir la beauté du ſexe; & dans l'Apollino * & la Vénus de Médicis, nous trouvons celle qui convient aux ſujets gracieux. Le Caſtor & Pollux de Saint-Ildephonſe, la Lutte de Florence, le Gladiateur Borghèſe, & l'Hercule Farnèſe, offrent tous un caractère différent; mais malgré cette différence, on remarque facilement que les artiſtes qui ont fait ces chefs-d'œuvre n'ont jamais oublié de leur donner de la beauté.

Les idées de Raphaël ne ſe ſont élevées que fort peu au-deſſus des objets que lui préſentoit la nature, & il leur manque toujours une certaine élégance. Annibal Carache excelloit dans la beauté mâle; l'Albane dans celle du ſexe; le Guide dans les têtes de femmes; mais elle conſiſte chez ces artiſtes plutôt dans les formes que dans le ſtyle.

---

* Statue d'Apollon plus petite que nature, à laquelle on donne en Italie le nom d'*Apollino.*



Du Style gracieux.

LA grace eſt un mot ſynonime avec celui de bienfaiſance ; de ſorte que les objets qui nous paroiſſent gracieux ſont ceux qui nous donnent une idée de cette qualité. C'eſt pourquoi le ſtyle gracieux conſiſte à donner aux figures des mouvemens modérés, aiſés, délicats & plus modeſtes que fiers. L'exécution en doit être bien finie, facile, ſuave & variée, mais ſans tomber dans le maniéré.

Ce fut là, à ce que diſent les Grecs, la partie qu'Appelle avoit portée à un degré ſupérieur ; & malgré la modeſtie de cet artiſte, il ſe faiſoit néanmoins gloire d'en être doué, en avouant ingénument que ſes rivaux poſſédoient, à la vérité, mieux que lui quelques parties de l'art, mais qu'il les ſurpaſſoit tous dans la grace. Il faut remarquer ici que les anciens avoient une idée toute différente de la grace, de celle que nous nous en formons aujourd'hui ; car en comparant celle que nous donnons à nos ouvrages de peinture avec celle des anciens, la nôtre ne paroîtra qu'une eſpèce d'affectation théâtrale qui ne convient pas à la beauté parfaite, & qui ne conſiſte, pour ainſi dire, qu'en certains geſtes, en certains mouvemens & en certaines attitudes qui n'ont rien de naturel, & qui ſemblent plutôt pénibles & même violens, ou ſemblables à ceux des enfans, comme on le voit dans quelques ouvrages du grand Corrége même, mais plus encore dans ceux du Parmeſan & d'autres peintres qui ont ſuivi

la même route. Ce n'eſt pas de cette manière que les anciens exprimoient la grace : elle étoit chez eux un caractère qui ſervoit à donner une idée de la beauté, de même que celle-ci ſert à nous former une idée de la perfection, en nous faiſant appercevoir les parties les plus agréables des belles choſes.

Les modèles les plus parfaits que les Grecs nous aient laiſſés de ce ſtyle, ſont la Vénus de Médicis, l'Apollino, l'Hermaphrodite de la *Villa* Borghèſe, & ce qui reſte d'antique du beau Cupidon de la même *Villa*, ainſi qu'une Nymphe qui eſt dans la précieuſe collection de Saint-Ildefonſe, & pluſieurs autres ſtatues. Raphaël a bien donné la vraie grace aux mouvemens des figures; mais il lui manquoit cependant une certaine élégance dans les formes & dans les contours, & ſon exécution, en général, a quelque choſe de trop prononcé & de trop déterminé *.

Le Corrége peut ſervir de modèle pour le ſtyle gracieux dans les contours, dans le clair-obſcur, & dans tout ce qu'on comprend ſous le nom d'exécution. Cet ar-

* Par exécution *déterminée* on entend celle qui préſente les objets d'une façon plus évidente qu'il ne convient. Le ſpectateur, ainſi que le Lecteur, aime à trouver dans un ouvrage quelque choſe à deviner; de ſorte qu'un auteur qui épuiſe trop ſa matière dégoûte le Lecteur, en mortifiant ſon amour-propre; parce qu'il ſemble le ſuppoſer incapable de découvrir par lui-même les conſéquences de ſon raiſonnement. De même le peintre qui prononce trop fortement les choſes, particulièrement ce qui a rapport à l'expreſſion, nuit à la beauté. Tout extrême eſt vicieux; & la plus grande difficulté eſt de ſavoir choiſir un terme moyen, & de ne point s'en écarter.

tiste possédoit au plus haut degré la partie dont se vantoit Apelle, quand il dit de Protogène, qu'ils étoient égaux en tout, mais que celui-ci ne savoit pas quand il falloit quitter un ouvrage : voulant donner à entendre par-là que le trop grand travail nuit à la grace des ouvrages de l'art, & qu'il est contraire au style gracieux.

Du Style expressif.

PAR style expressif, j'entends celui que l'on admire dans un tableau dont l'auteur a fait de l'expression le principal but de son travail. L'exécution en doit être déterminée & finie. On peut proposer Raphaël comme un parfait modèle de ce style, n'ayant jamais été surpassé par personne dans cette partie de son art. Les anciens Grecs ont préféré la beauté à l'expression : trop sensibles à la perfection, ils craignoient de défigurer les formes par l'altération qu'occasionnent les passions fortes.

Aucun des artistes modernes n'a su saisir aussi-bien le juste degré de l'expression que Raphaël, qui semble avoir fait le portrait des figures qu'il a mis sur la toile ; tandis que la plupart des autres maîtres, quoique d'un grand mérite, n'ont peint que des espèces de personnages factices ou scéniques, qui paroissent vouloir imiter les actions des personnes qu'ils représentent : ce qui n'est qu'une pure affectation, & prouve visiblement qu'ils ne sont pas pénétrés de la passion qu'ils veulent rendre ; mais que l'artiste a seulement cherché à leur donner une

certaine attitude pittoresque. Quelques peintres, estimables d'ailleurs, n'ont fait consister l'expression que dans certaines actions particulières; d'autres sont tout-à-fait froids & sans vie; mais Raphaël a généralement bien réussi dans toutes les parties; son exécution répondant parfaitement à toutes les parties de ce style, ainsi que je le ferai voir en donnant la description des tableaux.

Du Style naturel, ou de l'imitation de la nature.

Quoiqu'en général le but de la peinture soit de représenter les objets ou les idées que nous offre la nature, j'entends néanmoins ici par style naturel celui par lequel l'artiste ne cherche qu'à rendre la nature même, sans la corriger & sans l'embellir; ce qui doit être appliqué aux peintres qui, en imitant la nature, n'ont pas eu le talent de donner quelque beauté idéale à leurs originaux, ou de faire un choix de ce que la nature offre de plus beau, en se contentant de la copier telle qu'elle s'est présentée à leurs yeux, & comme on peut la voir à chaque instant.

Je crois que l'on peut comparer ce style de la peinture au style de la poésie comique, pour lequel on se sert bien, à la vérité, de la versification ou du mécanisme des vers, mais sans employer aucun génie, ni les moindres idées poétiques. Quelques peintres Flamands & Hollandois, tels que Rembrant, Gérard Dow, Teniers, &c. ont porté ce style à un haut degré de perfection; cependant

cependant on en trouve les meilleurs modèles dans les ouvrages de Diegue Vélasquez ; & si le Titien lui a été supérieur dans la partie du coloris, on peut dire que Velasquez l'a beaucoup surpassé dans l'intelligence du clair-obscur & dans la perspective aërienne, qui sont les parties les plus nécessaires à ce style pour parvenir à l'idée de la vérité : les objets naturels ne pouvant exister sans avoir du relief & sans qu'il y ait une certaine distance entr'eux ; au lieu que la beauté des couleurs locales est arbitraire. Si l'on veut une plus grande instruction sur ce sujet que celle qu'on peut puiser dans les ouvrages de Vélasquez, on doit étudier la nature même ; cependant cet artiste nous offre ce qu'il y a de plus essentiel dans cette partie.

Il sera facile de connoître les qualités qui ont du rapport à ces différens styles, lorsqu'on considérera que toutes les parties de l'imitation, de même que celles de l'exécution, doivent concourir à l'expression du premier concept de l'artiste. Je ne dirai donc rien des autres styles, qui sont tous plus ou moins parfaits, & qui ont rapport à l'un ou à l'autre de ceux dont nous venons de parler.

Des Styles vicieux.

Je crains beaucoup de déplaire à un nombre infini d'amateurs, en parlant des styles vicieux, qui ont l'approbation de ceux dont le goût n'est pas assez délicat, ni assez sûr, pour discerner le vrai mérite des grands maîtres ;

de forte qu'ils fe trompent en prenant l'apparence pour le vrai talent. C'eſt cette ignorance qui a fait adopter par plufieurs le ſtyle chargé de quelques imitateurs de Michel-Ange, qu'ils ont pris pour la grande manière de ce maître; de même qu'ils ont admiré comme le ſtyle gracieux du Corrége, la manière léchée & affectée de quelques peintres de l'école Lombarde. Il en eſt de même de ces ſtyles maniérés, qui, pour ainſi dire, ne conſiſtent, en général, que dans une exagération des choſes accidentelles de la nature, dont on ſe ſert pour donner une idée diſtincte des objets à ceux qui ne peuvent les comprendre par leurs ſeules parties eſſentielles. Les moyens dont ſe ſervent les artiſtes qui emploient ce ſtyle pour plaire aux amateurs de cette trempe, c'eſt d'embellir leurs ouvrages par la beauté des couleurs locales de tous les objets, par leur variété, par la force & par le contraſte du clair-obſcur, & par une diſtribution arbitraire des ombres & des maſſes de lumière : de manière que ces ouvrages ſont plus faits pour frapper les yeux, que pour plaire au goût & à la raiſon. Ce ſtyle a été adopté par pluſieurs artiſtes eſtimés, particulièrement hors de l'Italie, dont je reſpecte néanmoins les noms, à cauſe de leur mérite dans d'autres parties, telles que la facilité & l'abondance d'idées, le talent ſupérieur avec lequel ils ont vaincu ou mépriſé les plus grandes difficultés, & la modeſtie qu'ils ont eue de ſe contenter d'exceller dans les parties qui leur étoient faciles, ſans craindre la cenſure des amateurs éclairés.

Du Style facile.

QUELQUES peintres ont eu un ſtyle fort beau & très-facile, ſans être tombés dans de grands défauts, tels, par exemple, que Pierre de Cortone & ceux de ſon école, parmi leſquels Lucas Jordans s'eſt principalement diſtingué. On pourroit donner à ce ſtyle le nom de facile ou de commun. Les peintres qui s'en ſont ſervis, n'ont pas cherché la perfection, mais ſe ſont contentés de donner aux différentes parties de l'art l'expreſſion néceſſaire pour diſtinguer une choſe d'une autre, ſans les porter à la perfection, qui eſt connue de peu de perſonnes, pas même généralement de ceux qui récompenſent le plus magnifiquement les maîtres de l'art; de ſorte que les artiſtes les plus célèbres n'ont ſouvent donné à leurs compoſitions que le degré de perfection néceſſaire pour que le plus grand nombre des amateurs puiſſe les comprendre ſans une forte tenſion d'eſprit.

Pour ce qui regarde la pratique même de la peinture, elle comprend cinq parties principales, qui ſont le deſſin, le clair-obſcur, le coloris, l'invention & la compoſition. Les trois premières parties ſont abſolument néceſſaires dans quelque ouvrage de peinture que ce ſoit, & l'on peut démontrer ſi ce qui s'exécute par elles eſt bien ou mal fait. Il n'en eſt pas de même des deux autres parties, où il y a beaucoup d'arbitraire; & quoique la raiſon doive y préſider, on peut dire cependant qu'elles ſont

toujours en quelque ſorte ſoumiſes à l'opinion. Voilà d'où naît la difficulté d'établir des règles aſſez fixes pour qu'elles puiſſent être également ſatisfaiſantes pour tout le monde; & comme c'eſt l'invention & la compoſition qui règlent le choix, chaque artiſte fait le ſien ſuivant ſa manière de voir, & ne manque pas de le trouver le meilleur.

Du Deſſin.

Ce ſeroit trop entreprendre que de vouloir donner une idée étendue de toutes les parties relatives au deſſin; cette diſcuſſion ſeroit même déplacée ici. Je me contenterai donc de dire que la perfection du deſſin conſiſte dans la correction, c'eſt-à-dire, dans une imitation exacte de toutes les formes que la nature préſente à notre vue; & dans le talent de donner à chaque figure le caractère qui lui eſt propre: ce qui dépend ſur-tout du choix qu'on fait dans la nature de ce qui convient le mieux à l'objet & au ſujet du tableau.

Du Clair-Obſcur.

La beauté du clair-obſcur conſiſte en ce que le peintre ſache bien imiter tous les effets de la lumière & des ombres dans la nature; pour donner à ſes ouvrages de la force, de la douceur, de la variété & une juſte dégra-

dation qui serve au repos de la vue, tant dans les ombres que dans les lumières; enfin, à faire connoître par le clair-obscur le caractère particulier d'un tableau, en y répandant de la gaîté ou de la majesté.

Du Coloris.

Le coloris, pour être beau, demande une exacte imitation des couleurs locales *, ou du ton des couleurs de chaque objet; il faut aussi que le même ton règne, tant dans les clairs que dans les ombres & les demi-teintes; de sorte que la dégradation de chaque couleur & de chaque demi-teinte soit en raison de la diminution de la lumière, ou de l'interposition de l'air ambiant entre les objets & notre vue; en un mot, qu'il y ait une parfaite harmonie entre les couleurs, & que celles-ci reçoivent tous les accidens qu'on apperçoit dans la nature; afin que le coloris soit beau, brillant, moëlleux, vigoureux & suave.

De l'Invention.

L'invention est la partie la plus vaste de la peinture, & celle qui sert le plus à faire connoître le génie & le

---

* Par *couleur locale*, on entend la couleur propre & naturelle des choses, & qui les distinguent entr'elles.

talent de l'artiste ; de sorte qu'on peut la regarder comme la partie poétique de l'art. Elle consiste dans le choix de la première idée d'un tableau ; idée que le peintre ne doit perdre de vue qu'au dernier coup de pinceau à donner à son ouvrage. C'est peu que l'artiste conçoive une idée heureuse, & remplisse la toile d'un grand nombre de figures, si elles ne concourent pas toutes au développement du sujet principal ; & si cet ensemble de l'ouvrage n'exprime & ne rend pas parfaitement aux spectateurs l'idée du sujet qu'on traite, de manière à dispoſer & à préparer l'ame à être émue par l'expression & les attitudes des principales figures, c'est en vain qu'on employera des expressions violentes & des attitudes forcées, ainsi que le font ceux qui veulent paroître doués d'une imagination brillante. Pour donner une idée de cette partie de l'art, je ferai plus bas la description du tableau connu sous le nom de *lo spasimo di Sicilia*, qui est dans le palais du roi à Madrid.

De la Composition.

PAR composition on entend l'art d'agencer & d'unir ensemble, d'une manière belle & convenable les objets dont on a fait choix par le moyen de l'invention. Ces deux parties vont toujours ensemble ; car les meilleures idées, ou les inventions les plus heureuses feroient bien moins agréables sans une bonne composition. La beauté de celle-ci dépend principalement de la variété, des op-

positions, des contrastes * & de la distribution bien entendue de toutes les parties qui composent un ouvrage. Cependant c'est l'invention qui doit disposer convenablement des parties de la composition, pour assigner à chacune la destination & la place qui lui convient.

La peinture, comme toutes les choses humaines, a éprouvé beaucoup de révolutions; elle a eu son tems d'accroissement & de décadence; tantôt elle s'est élevée jusqu'à un certain degré de perfection, tantôt elle est tombée de nouveau. Elle a été non-seulement soumise à différentes variations dans ses succès, mais elle a éprouvé des changemens dans ses principes fondamentaux même; de sorte que ce qui dans un tems a été l'objet principal de l'art, a été regardé, dans un autre tems, comme à peine nécessaire. Les différentes parties de la peinture ont de même subi de pareilles révolutions, & ont été soumises aux diverses opinions des hommes.

Il est à croire qu'avant les Grecs aucune nation n'avoit réduit la peinture en art, & qu'aucun autre peuple ne l'a portée à un si haut degré de perfection qu'eux. Leur style & leurs principes étoient bien différens de ceux de

* Par *contraste* on entend, en peinture, la variété bien raisonnée de toutes les parties. C'est l'opposé de ce qu'on appelle répétition. Si, par exemple, dans un groupe de trois figures, l'une se montre de face, l'autre de profil, & la troisième par le dos, il y aura un bon contraste. Ainsi chaque figure & chaque membre doit être en contraste avec les autres du même groupe; ainsi que les différens groupes d'un tableau doivent contraster entr'eux. Les couleurs locales même ont leur contraste.

nos artistes modernes ; quoique dans tous les tems l'imitation de la nature ait été le principal objet de la peinture.

La beauté étoit en si grande estime chez les anciens Grecs, qu'ils ne regardoient comme digne d'être imité que ce que la nature leur offroit de plus beau ; de manière qu'on peut dire que c'est ce peuple qui a créé & perfectionné le beau style. Le soin singulier que leurs meilleurs artistes donnèrent à cette partie, leur fit négliger les grandes compositions qui font la gloire de quelques artistes modernes. En effet, les tableaux les plus célèbres de Polignote, de Zeuxis, de Parrhasius & d'Apelle, étoient composés d'un très-petit nombre de figures ; & leurs compositions, quoique pleines de génie, ne contenoient pas beaucoup d'objets. Par les ouvrages qui nous restent des Grecs, il est facile de s'appercevoir que dans leurs grandes compositions même ils s'appliquoient plus à rendre parfaite chaque figure en particulier qu'à en former un bon ensemble. On pourroit donner encore d'autres raisons pourquoi les anciens peintres ne mettoient pas beaucoup de figures dans leurs ouvrages ; dont l'une est, qu'un objet, pour être beau & parfait, demande à être avantageusement placé pour rester dans son vrai jour ; car il est certain que la multiplicité d'objets nous empêche de jouir de la perfection du sujet principal.

Lorsque les peintres Grecs eurent fait d'assez grands progrès pour fixer l'attention de leur nation, portée à la philosophie, ils cherchèrent à parvenir à la perfection de l'art, en ne copiant plus la nature telle qu'elle est, mais

mais embellie ; de sorte qu'ils ne tâcherent pas tant de multiplier les objets que de leur donner toute la beauté possible. C'est de cette manière qu'ils perfectionnèrent peu-à-peu la peinture, depuis la quinzième jusqu'à environ la quatre-vingt-dixième Olympiade, tems auquel on possédoit déjà les plus grandes parties de l'art ; & il ne leur restoit plus alors à lui donner pour complément de perfection que la grace, laquelle, comme je l'ai déjà dit, n'est pas, à proprement parler, la perfection, ni la beauté, mais l'idée de la beauté exprimée avec cette facilité qui procure un état de repos * à l'esprit du spectateur qui admire les productions de l'art. Cette partie étoit réservée au grand Apelle qui fleurit dans la cent douzième Olympiade, & qui porta par-là à son plus haut degré la perfection de l'art chez les anciens, qui, depuis cette époque tomba dans un goût mesquin, baroque & bizarre.

Quant au quatorzième siècle de l'ere Chrétienne, la peinture commença, pour ainsi dire, à renaître ; le

* La vue trouve de la tranquillité & du *repos* dans un tableau quand il n'y règne point de confusion, & lorsqu'il y a une bonne entente & une juste dégradation de couleurs locales & de clair-obscur ; de manière que l'œil & l'esprit puissent saisir avec facilité l'idée de l'artiste. Un tableau dont le peintre aura épuisé tout le sujet, & qu'il aura chargé de trop d'objets, ou bien dont il aura mal disposé les couleurs locales, pour lui donner de la variété, fera un effet contraire au *repos* dont nous parlons. Les loges du Vatican, dites improprement de Raphael, sont un exemple frappant de cette confusion, parce que tout y est surchargé.

monde se trouvoit plongé dans une profonde ignorance, & la philosophie étoit fort peu connue; aussi les premiers peintres se bornèrent-ils à faire des ouvrages qui ne demandoient aucune beauté, ni perfection. En Italie, où le renouvellement de l'art eut principalement lieu, ils s'occupèrent à peindre les murs des églises, des cimetières & des chapelles, où ils représentoient les mystères de la passion & d'autres sujets semblables; de sorte que la peinture eut à peine reparue, qu'il s'offrit un vaste champ pour la rendre plutôt abondante que parfaite: ce qui a été cause que chez les modernes cet art a conservé beaucoup de défauts de ces premiers essais. Car de nos jours il n'est pas nécessaire que l'artiste cherche à satisfaire le goût des hommes instruits & des philosophes, comme chez les Grecs; il suffit de plaire aux yeux des gens riches & d'une multitude grossière & ignorante. Aussi voit-on que nos artistes, au lieu de chercher à atteindre à la perfection de l'art, ont recours à l'abondance & à la facilité, qui sont les parties les plus propres à être appréciées par les amateurs pour qui la plupart de leurs ouvrages sont destinés.

Mais comme rien n'est constant, ni durable, & que les hommes, guidés par leur inquiétude naturelle, cherchent toujours à donner du prix aux choses médiocres, & à déprimer ce qui est en estime, il étoit naturel que tous les peintres cherchassent les moyens de se surpasser les uns les autres, en joignant un peu de théorie à la pratique barbare qu'ils avoient adoptée. La première partie qu'ils trouvèrent fut la perspective, dont la connoissance avança tellement l'art, que pouvant déjà rendre le

raccourci, ils furent en état de donner plus d'effet à leurs ouvrages.

Dominique Ghirlandajo, Florentin, fut le premier qui, moyennant ces parties, améliora le ſtyle ou la manière de ſa compoſition en groupant ſes figures; & en diſtinguant, par une dégradation raiſonnée, les lignes ou les plans ſur leſquels elles ſe trouvent, il ſut donner de la profondeur à ſes tableaux; cependant il n'eut pas encore la hardieſſe que ſes ſucceſſeurs ont montrée depuis dans leurs compoſitions.

Vers la fin du quinzième ſiècle, on vit fleurir à la fois quelques artiſtes d'un talent ſupérieur, tels que Léonard de Vinci, Michel-Ange, le Giorgione, le Titien, Barthélemi de Saint-Marc & Raphaël d'Urbin. Léonard de Vinci fut l'inventeur de beaucoup de détails dans l'art. Michel-Ange, par l'étude des antiques & la connoiſſance de l'anatomie, agrandit la partie du deſſin dans les formes. Le Giorgione de Caſtel-Franco, améliora l'art en général, & donna plus de brillant au coloris que ne l'avoient fait ſes prédéceſſeurs. Le Titien, par une imitation plus ſoignée de la nature, mit plus de perfection dans les tons du coloris. Barthélemi de Saint-Marc étudia particulièrement la partie des draperies, & trouva, par le moyen du clair-obſcur, la bonne manière de draper ſes figures & de faire ſentir le nud que couvre l'étoffe. Raphaël Sanzio d'Urbin, doué d'un talent ſupérieur & décidé pour la peinture, commença par bien étudier tous ſes prédéceſſeurs & ſes contemporains, & unit lui ſeul toutes les grandes parties qu'ils poſſédoient ſéparément, dont il ſut faire un heureux emploi, ſuivant la vérité de la

nature & suivant les convenances, pour se former un style plus parfait & plus universel que ne l'a jamais possédé aucun peintre avant & même après lui. Mais si Raphaël excella dans toutes les parties de l'art, il fut surtout supérieur dans celles de l'invention & de la composition; de sorte que je crois que les Grecs eux-mêmes auroient été saisis d'admiration en voyant ses chefs-d'œuvre au Vatican, où tant d'abondance se trouve jointe à tant de perfection, de fini, de délicatesse & de facilité.

Comme la peinture étoit parvenue chez les Grecs à son plus haut degré de perfection du tems de Zeuxis & de Parrhasius, le grand Apelle ne trouva rien à ajouter à l'art que la grace, ainsi que nous l'avons déjà remarqué. De même, chez les modernes, il ne restoit, lorsque Raphaël parut, que la grace seule qui manquât aux ouvrages de l'art, qu'Antoine Allegri, appellé le Corrége, lui donna; ce qui porta alors la peinture chez les modernes au plus haut degré de perfection; de sorte que non-seulement le goût éclairé des vrais connoisseurs fut satisfait, mais encore les yeux peu exercés de la multitude.

Après ces grands maîtres, il y eut un long intervalle qui dura jusqu'au tems des Caraches de Bologne. Ces peintres s'étant appliqués avec soin à étudier les ouvrages de leurs prédécesseurs, particulièrement ceux du Corrége, devinrent les premiers, les plus grands & les plus célèbres de leurs imitateurs. Annibal eut le dessin le plus correct, & réunit le style des antiques à la grandiosité de Louis, son frere; mais il négligea de chercher les finesses de l'art & ses causes philosophiques. Les disciples

des Caraches formèrent une école assez savante, en suivant néanmoins la même route; mais le Guide, peintre d'un talent heureux & facile, se créa un style tout-à-la-fois beau, gracieux, riche & facile. Le Guerchin fut l'inventeur d'un style particulier de clair-obscur, formé d'ombres fortes, d'oppositions & d'interruptions.

Après ces grands artistes, qui, d'une manière facile, imitèrent l'apparence de la perfection de leurs prédécesseurs & de la nature, vint Pierre de Cortone, qui, trouvant plus de difficulté pour y réussir, & ayant d'ailleurs un grand talent naturel, s'appliqua principalement à la partie de la composition & à ce qu'on appelle *goût*. Jusqu'alors on avoit conservé dans la composition une espèce de symmétrie, ou, pour mieux dire, une sorte de distribution raisonnée suivant l'équilibre des parties, en se conformant à l'invention du sujet. Mais Pierre de Cortone distingua, pour ainsi dire, l'invention de la composition, en s'arrêtant sur-tout aux parties qui flattent la vue, c'est-à-dire, aux oppositions & aux contrastes des membres des figures; de façon qu'on commença alors à charger les tableaux d'un grand nombre de figures bien groupées, sans songer si elles convenoient ou non au sujet d'histoire qu'on traitoit. Et tandis que les anciens Grecs n'ont employé dans leurs ouvrages qu'un petit nombre de figures, afin de rendre plus sensible la perfection de celles qu'ils y mettoient. Les peintres de l'école de Cortone ont, au contraire, cherché à cacher leurs imperfections en multipliant les objets. Cette école de Cortone s'est divisée en plusieurs branches, & a changé le caractère de l'art.

Peu de tems après, parut à Rome Carle Maratte, qui, voulant parvenir à la perfection, la chercha dans les ouvrages des grands maîtres, particulièrement dans ceux de l'école des Caraches; & quoiqu'il eût déjà étudié la nature, il s'apperçut, par les ouvrages de ces artistes, qu'il ne faut pas toujours l'imiter avec la plus exacte vérité. Ce principe, employé dans toutes les parties de l'art, donna à son école, qui fut la dernière de Rome, un certain style soigné, mais qui est tombé un peu dans le manière.

La France eut aussi de grands hommes, principalement dans la partie de la composition; partie dans laquelle le Poussin a été, après Raphaël, le meilleur imitateur du style des anciens Grecs. Charles le Brun & plusieurs autres se distinguèrent par une grande fécondité; & aussi longtems que l'école Françoise ne s'écarta point des principes de l'école d'Italie, elle produisit des maîtres d'un grand mérite dans les différentes parties de l'art. Mais lorsque, dans la suite, il y eut des élèves qui préférèrent les ouvrages magnifiques de Rubens, qu'on voit en France, aux chefs-d'œuvre de Raphaël, & qui, selon les principes de Rubens, se bornèrent à imiter en partie les objets agréables que la nature leur offroit dans leur pays, il s'y forma un style totalement contraire, que son brillant & sa nouveauté piquante firent admirer par cette nation, qui rejeta dès-lors le goût de l'Italie. C'est en suivant cette route, qu'ils se formèrent un style national, dont le goût ingénieux & ce qu'ils appellent *esprit*, furent les qualités distinctives. Aussi depuis ce tems-là n'ont-ils jamais fait entrer dans leurs tableaux des personnages

Egyptiens, Grecs, Romains ou Barbares, ainſi que le grand Pouſſin leur en avoit donné l'exemple; mais ils ſe ſont bornés à peindre des figures Françoiſes, même pour repréſenter l'hiſtoire de tout autre peuple.

On verra, par la deſcription des ouvrages des meilleurs maîtres, ce que je penſe des autres écoles.

Quoique ce que je viens de dire ne ſuffiſe pas ſans doute pour donner une idée bien parfaite de l'art, je crains néanmoins que vous ne l'ayez déjà trouvé trop prolixe pour ſervir de préambule à la deſcription que je dois vous faire des tableaux de ſa majeſté Catholique. Il ſeroit à deſirer que tous les ouvrages précieux qui ſont dans les différentes maiſons du roi, ſe trouvaſſent raſſemblés dans ſon palais à Madrid, & qu'on en formât une galerie digne d'un ſi grand monarque; afin qu'on pût en donner une deſcription propre à ſervir d'inſtruction au Lecteur: en commençant par les ouvrages des anciens qui ſont venus à notre connoiſſance juſqu'à ceux des derniers tems, qui méritent quelque éloge. Par ce moyen, on pourroit diſtinguer ſans peine la différence qu'il y a entre les uns & les autres, & je pourrois donner plus de clarté à mes idées. Mais comme on n'a jamais ſongé à faire une pareille collection de tableaux, je parlerai, ſans ſuivre aucun ordre, des peintres des différens tems, en commençant par les meilleurs artiſtes Eſpagnols, dont les ouvrages ſe trouvent dans les principaux appartemens de ſa majeſté.



Description des principaux Tableaux qui sont dans le palais du Roi à Madrid.

C'est dans la falle où s'habille le roi qu'on voit la plus grande partie de ces tableaux, particulièrement des trois meilleurs maîtres Efpagnols ; favoir, Don Diègue Vélafquez, Ribera & Murillo. Mais quelle différence ne règne-t-il pas entre ces trois artiftes ! Quelle vérité & quelle intelligence de clair-obfcur dans les ouvrages de Vélafquez ! Qu'il a fupérieurement bien entendu l'effet de l'air ambiant interpofé entre les objets, pour en faire connoître les diftances ! Quelle école pour tout artifte qui veut étudier dans les tableaux des trois tems de ce maître qui fe trouvent ici, la méthode qu'il a fuivie pour arriver à une auffi excellente imitation de la nature ! Le tableau du Porteur-d'eau de Séville, nous prouve clairement combien ce peintre s'eft reftreint dans fes principes à imiter la nature, en finiffant toutes les parties, & en leur donnant la vigueur qu'il a cru appercevoir dans fes modèles, ainfi qu'en faifant connoître la différence effentielle qu'il y a entre celles qui font éclairées & celles qui fe trouvent dans l'ombre ; de manière cependant que cette févère imitation de la nature l'a fait tomber dans un ftyle un peu dur & fec.

Dans le tableau du feint Bacchus qui couronne quelques buveurs, on remarque une touche plus facile & plus

plus ſpirituelle, avec laquelle il a imité la nature, non telle qu'elle eſt, mais telle qu'elle nous paroît être. Ce pinceau facile & libre ſe remarque néanmoins davantage dans ſon tableau de la Forge de Vulcain, dont quelques forgerons ſont une parfaite imitation de la nature. Cependant Vélaſquez donna une plus juſte idée encore de la nature dans ſon tableau des Fileuſes, fait dans ſon dernier ſtyle; de manière que la main de l'artiſte ne paroît avoir eu aucune part à l'exécution de cet ouvrage, qui ſemble créé par un ſimple acte de volition; & l'on peut dire que c'eſt une production unique en ce genre. Outre les tableaux dont nous venons de parler, il y a quelques portraits de Vélaſquez dans ce même ſtyle, qui, ſans doute, eſt le plus beau de ce maître.

Ribera eſt admirable dans l'imitation de la nature, par la force du clair-obſcur, par la facilité de ſon pinceau, & par l'art de rendre ſenſibles les plus petits accidens du corps, tels que les rides, les poils, &c. Son ſtyle eſt toujours vigoureux; cependant il n'eſt pas parvenu au degré de Vélaſquez dans l'intelligence des lumières & des ombres, parce qu'il n'a pas connu la partie de la dégradation des couleurs, ni l'effet de l'air ambiant; quoique d'ailleurs ſon coloris eſt plus brillant & plus animé, comme il l'a fait voir dans quatre tableaux qui ſervent de deſſus-de-porte.

Il y a, dans la même ſalle, des ouvrages des deux différens ſtyles de Murillo. De ſon premier tems, ſont les tableaux de l'Incarnation & de la Nativité du Seigneur, dans leſquels (mais principalement dans le ſecond) on admire une touche fière & hardie, & une grande vé-

rité, quoiqu'ils aient été faits avant qu'il eût acquis ce moëlleux qui caractérise son second style; comme on peut s'en convaincre par quelques autres tableaux qui sont dans la même salle, & sur-tout par le petit tableau de chevalet des Epousailles de la Vierge, & par une très-belle figure à mi-corps de S. Jacques, qui est dans la chambre voisine qui sert de passage.

Dans la salle d'audience du Roi, il y a un excellent tableau de Vélasquez : c'est le portrait de l'infante Donna Marguerite-Marie d'Autriche. Comme cet ouvrage est fort célèbre par son admirable exécution, je n'en dirai rien, sinon qu'il nous prouve que l'effet que produit l'imitation de la nature plaît généralement à tous les hommes; mais sur-tout quand ce n'est point dans la beauté qu'on cherche le principal mérite des productions de l'art.

Je ne parlerai point, pour le moment, du grand nombre d'excellens tableaux du Titien qui se trouvent dans les appartemens du palais, pour m'arrêter au magnifique portrait équestre de Philippe IV, peint par Vélasquez. Tout excite dans cet ouvrage l'admiration : le cheval aussi-bien que la figure du roi; le site même en est exécuté avec une touche * du meilleur goût. Ce qu'il y a

---

* *Touche* signifie, en peinture, le maniement du pinceau & des couleurs. Tout objet qu'on suppose être vu à une certaine distance, doit être rendu d'une manière plus indécise, à cause de l'interposition de l'air ambiant, que ceux qui sont proche de nous. Les cheveux, par exemple, ne peuvent pas alors être distingués aussi parfaitement, ni paroître divisés par parties, comme ils le sont dans la nature; il faut donc que le peintre les représente en masse.

néanmoins de plus admirable dans ce tableau, c'est la manière facile & finie avec laquelle est peinte la tête du roi; de sorte que la peau en paroît luisante. Au reste, tout en est fait avec la plus grande légèreté, jusqu'aux cheveux mêmes, qui sont admirablement beaux. Ce tableau a pour pendant le portrait du comte-duc d'Olivarès, qui n'est presque en rien inférieur à celui du roi.

Il nous reste encore à observer le beau tableau du même maître, dont le sujet est la Reddition d'une ville, qui ci-devant étoit placé dans le salon de *los reinos* au palais d'*el Ritiro*, & qui se trouve aujourd'hui dans la salle à manger du prince des Asturies. Ce tableau a toute la perfection que comporte le sujet, & tout en est exécuté de main de maître, à l'exception des manches des lances. Dans la même salle, on voit le portrait de l'infante Donna Marguerite-Marie d'Autriche, & celui d'un infant à cheval, tous deux peints par Vélasquez, dans son meilleur tems, ainsi que d'autres portraits du même maître.

Dans la chambre où le prince s'habille, il y a trois admirables tableaux de Ribera, dont l'un est un S. Jérôme, & l'autre un S. Benoît de même grandeur: ils sont du meilleur tems de ce maître, d'une touche excellente & d'une grande vérité; il y a sur tout une expression peu commune dans le visage de S. Benoît. Le troisième représente le Martyre d'un

---

Cette masse doit se faire d'une certaine manière, qui dépend du style & du choix. C'est ce qui fait qu'on dit qu'un peintre a telle ou telle *touche*; savoir, une touche vigoureuse, suave, facile, délicate, large, &c.

faint, qui de même eft fort beau, mais d'un ftyle plus vigoureux.

Il feroit inutile de parler ici de tous les ouvrages de Rubens & de fon école, qui font en grand nombre dans ce palais. Il y en a cependant un qui mérite de fixer notre attention : c'eft l'Adoration des rois, qu'on peut regarder comme un des chefs-d'œuvre de ce maître. Il a peint ce tableau en Flandres, dans fon meilleur tems ; quand il vint en Efpagne, il y ajouta de la toile pour l'agrandir, & y mit de nouvelles figures, parmi lefquelles eft fon propre portrait. Ce tableau a toute la beauté que Rubens pouvoit donner aux fujets d'hiftoire, & le deffin n'eft pas des moins corrects de ce maître.

Parmi les différens tableaux de Van-Dyk, il y en a un très-beau dont nous devons parler : c'eft un Chrift dans le jardin, peint dans un auffi grand goût & d'un auffi bon coloris que le comporte la fcène, qui fe paffe de nuit. Le portrait du Cardinal infant, frère de Philippe IV, eft de même un très-bel ouvrage, tant pour la vérité admirable qui y règne, que pour la beauté du coloris, la touche facile, la morbideffe & la franchife.

Le nombre des tableaux de Lucas Jordans * eft, pour ainfi dire, infini, & l'on peut affurer que ce maître n'a jamais rien fait de mauvais, puifque le bon goût fe

* Nous avons déjà remarqué dans le premier volume qu'il ne faut pas confondre ce Lucas Jordans, né à Naples en 1632, & difciple de Ribera, avec Jacques Jordans, né à Anvers en 1594, & difciple de Rubens. *Note du Traducteur.*

trouve dans tous ſes ouvrages ; quoique néanmoins on ne puiſſe les regarder que comme des ébauches, quand on les compare aux productions ſublimes des maîtres célèbres de l'école d'Italie. D'ailleurs Jordans n'a jamais atteint à la perfection en aucune partie de l'art ; de ſorte que le ſtyle de cet artiſte ne peut ſouffrir la moindre négligence ſans perdre totalement ſon mérite ; & tous ceux qui ont voulu l'imiter, ſont reſtés au même degré. Les ouvrages de Jordans ſont, en général, de deux eſpèces, quoiqu'il ait ſouvent imité quelque maître en particulier. Pluſieurs de ſes tableaux ont un vigoureux ton de couleur, qui approche du faire de Ribera, de qui Jordans fut le diſciple, & dont il commença par adopter le ſtyle. C'eſt néanmoins celui de Pierre de Cortone dont il a fait le plus généralement uſage, & qui paroît avoir été le plus analogue à ſon génie, comme on peut le voir par la plupart de ſes tableaux. Dans ce goût, eſt le magnifique ouvrage à freſque au pavillon d'*el Ritiro*, de même que pluſieurs autres tableaux qui ſont au palais du roi. Dans d'autres ouvrages, qu'il fit enſuite à Madrid, il s'éloigna un peu de ce ſtyle, en y mêlant des figures drapées dans le goût de Paul Véronèſe, & en portant la dégradation des teintes & du clair-obſcur juſqu'à tomber dans le lourd ; ainſi que cela ſe remarque dans quelques tableaux de l'hiſtoire de Salomon, qui ſont au palais, & qu'il a fait après ceux de l'Eſcurial.

Parmi ceux du palais, il y a une Vierge à mi-corps avec l'Enfant Jéſus & S. Jean-Baptiſte, qu'on attribue à Raphaël. A la vérité, l'Enfant eſt preſque entièrement copié d'après ce maître. Les chairs des figures en ſont

un peu rougeâtres ; le fond & le payſage tirent ſur le bleu ; la tunique de la Vierge eſt d'un incarnat de carmin aſſez vif , & la mante eſt d'un bleu foncé : tous ſignes bien caractériſtiques du ſtyle de Raphaël. C'eſt pourquoi ceux qui ne connoiſſent pas ſes beautés eſſentielles, prennent ce paſtiche de Jordans pour un ouvrage de ce grand maître. Il y a dans ce palais d'autres tableaux de Jordans dans la manière de l'école Vénitienne, mais qui cependant n'ont pas ce degré de perfection que quelques écrivains leur attribuent gratuitement.

Nous pourrions encore placer ici , comme des ouvrages d'un grand mérite , quelques tableaux du Tintoret , du vieux Palme & de Jacques Baſſan ; qui tous néanmoins ſont éclipſés , ſelon moi , par ceux de Paul Véronèſe , & plus encore par ceux du Titien , faits dans ſon meilleur tems. Ce peintre , comme on le ſait , n'a jamais été ſurpaſſé dans l'intelligence & la beauté du coloris ; & l'excellence de ſa manière dans cette partie eſt ſi grande qu'il eſt , pour ainſi dire , impoſſible d'y connoître l'art , de ſorte qu'on croit voir la nature même. Le pinceau du Titien eſt extrêmement facile, ſans cependant tomber dans des défauts de négligence ; ſes touches ſont , au contraire , ſi belles qu'elles paroiſſent deſſinées. La force & l'effet de ſon clair-obſcur ne conſiſtent pas dans l'obſcurité des ombres & dans la clarté de lumières , mais dans une ſavante diſpoſition des couleurs locales propres au ſujet.

Toutes ces qualités ſe trouvent dans la ſuperbe Fête des Bacchantes , dont les figures ont le tiers de grandeur naturelle. Ce tableau eſt actuellement dans le cabinet de la princeſſe des Aſturies. Chaque partie en

particulier, & toutes ensemble sont si belles dans cet ouvrage, que ce seroit trop entreprendre que de vouloir les décrire. Je me contenterai de vous dire que je ne vois jamais ce chef - d'œuvre sans admirer la figure de la femme, qui dort sur le premier plan, & qui me paroît toujours nouvelle, comme si je ne la voyois que pour la première fois. Le coloris de cette figure est de la plus grande fraicheur qu'on connoisse du Titien; & la dégradation des teintes en est si admirable, qu'à mon avis il n'y a rien de plus beau dans ce genre. On ne peut les distinguer les unes des autres qu'en les comparant avec la plus grande attention; chacune en particulier paroît être de la chair, & la variété de toutes est soumise à un seul ton de couleur. Dans toutes les figures en général, & dans chacune en particulier, la teinte locale des chairs est variée avec la plus exacte propriété, & les couleurs des draperies sont de la plus grande beauté. Quant aux accessoires, le ciel est formé de nuages diaphanes, les arbres sont d'une belle verdure & d'un feuillier varié & bien ombragé; le site est couvert de tendres herbes, & l'ensemble est d'un grand brillant, sans néanmoins s'écarter de la vérité de la nature.

Un tableau, à-peu-près de la même grandeur, représentant des Enfans qui jouent avec des pommes qu'ils cueillent des arbres, est pareillement d'une beauté admirable, du style le plus fini, & paroît être du même tems que le précédent. On est surpris de la diversité des enfans, ainsi que de la différence marquée de leurs cheveux, qui sont presque tous noirs & frisés. La dégradation des demi-teintes est sur-tout faite avec un art extraordinaire, se

perdant infenfiblement dans les objets les plus éloignés.

Ces deux tableaux étoient autrefois à Rome dans le palais Ludovifi, & furent donnés au roi d'Efpagne. Ils ont fervi, comme le dit Sandrart, d'étude au Dominicain, au Pouffin & à Fiamingo, pour la beauté des enfans. L'Albane a mis dans fes ouvrages un petit groupe de ces enfans qui danfent. On voit dans le palais deux copies de ces tableaux peintes par Rubens, qu'on peut comparer à la traduction libre d'un livre en langue Flamande, où l'on auroit confervé toutes les penfées de l'original, mais en lui faifant perdre la grace du ftyle. Il y a encore plufieurs autres tableaux du Titien, mais qui font tous de fon dernier tems; quelques-uns mêmes font des ouvrages de fa vieilleffe, lorfque la foibleffe de fa vue ne lui permit plus de manier le pinceau avec la même franchife, quoiqu'il eût confervé la beauté des teintes. Ça donc été un grand préjudice pour les progrès de l'art que le Titien nous ait laiffé ces fruits de fa vieilleffe, exécutés avec tant de négligence; parce que plufieurs artiftes fe font empreffés de les imiter, fans fe rappeller que le Titien s'étoit appliqué, dans fon meilleur tems, avec un foin extrême, aux principes & aux règles de l'art, quoique le coloris foit la partie dans laquelle il a excellé & furpaffé tous les autres maîtres.

Il y a peu d'ouvrages du Corrége; mais comme chaque production de ce grand maître nous préfente toute la magie de l'art, les deux feuls qui font dans ce palais fuffifent pour nous donner une idée du talent fupérieur de cet artifte. La Vierge qui met des langes à l'Enfant, & S. Jofeph qui eft dans le fond, femblent faits en manière

nière d'ébauche ; tant la variété que l'artiste a su mettre dans les mouvemens de l'Enfant & de la Vierge est étonnante. On est surpris qu'une figure qui a moins de deux palmes de hauteur produise un si grand effet à une distance assez considérable : car on croiroit qu'elle excède sa grandeur réelle. Cette magie ne consiste cependant pas tant dans la grande force du clair-obscur que dans les demi-teintes imperceptibles dont il s'est servi pour passer des clairs aux ombres, & dans l'art admirable avec lequel il a su employer les uns & les autres : art par lequel il a si bien rendu le relief & les formes qu'on a de la peine à croire que ses tableaux ne soient qu'une surface plane.

Si le Titien a été surprenant par ses teintes & ses couleurs locales dans tout ce qu'il a fait, on peut dire que le Corrége, quoique moins parfait dans cette partie, l'a néanmoins surpassé dans le relief, particulièrement des parties saillantes & des inflexions, ainsi que dans la perspective aérienne ; non-seulement par rapport aux objets dégradés au moyen du clair-obscur par la distance qui les sépare, mais encore par une certaine intelligence de la nature de l'air, lequel étant d'une qualité plus ou moins diaphane, se remplit de lumière, & passant entre les corps leur communique cette lumière dans les endroits où ses rayons directs ne peuvent pas aller frapper, & forme de cette manière cet air ambiant par le moyen duquel nous distinguons les objets dans l'ombre même ; de sorte qu'on peut mesurer la distance qu'il y a de l'un à l'autre. Cette partie étoit parfaitement bien connue des anciens Grecs, comme on en est convaincu par les peintures d'Her-

culanum, même les plus mauvaises; de sorte qu'on peut dire qu'ils s'en étoient formé une règle fixe. Parmi les modernes les artistes les plus célèbres dans cette partie, sont le Corrége, Diègue Velasquez & Rembrant.

Mais retournons à notre tableau. L'Enfant est d'un travail fini, non-seulement pour l'intelligence du clair-obscur, mais encore pour le coloris, pour l'empâtement des couleurs, pour le dessin & pour la grande grace qui y règne. Le Corrége étoit admirable dans les raccourcis, & savoit donner du contour aux corps par l'expression de leurs formes même; talent très-rare, qu'aucun autre peintre n'a jamais possédé au même degré que lui, à l'exception de Michel-Ange & de Raphaël. Les Grecs regardoient cette partie comme la plus difficile, ainsi que nous l'apprend Pline en parlant de Parrhasius.

« Peindre les corps & les milieux des objets, c'est » sans doute beaucoup; cependant plusieurs y ont réussi; » mais de bien rendre les extrêmités des corps, & de » bien terminer & arrondir les parties, c'est ce qu'on » trouve rarement exécuté avec succès : car l'extrêmité » doit s'entourer elle-même, & se terminer de façon qu'elle » promette autre chose après soi, & fasse voir ce qu'elle » cache * ».

L'autre tableau, qui représente la Prière du Christ dans le jardin, quoique petit aussi, est d'un travail fini & raisonné. Au premier coup-d'œil on n'apperçoit que le Seigneur avec l'Ange & le ciel éclairé, tout le reste

* Pline, L. XXXV, c. 10.

étant couvert d'ombres comme pendant la nuit. Mais après un examen plus attentif, on y trouve divinement bien rendu l'effet de l'air ambiant dans la dégradation des objets, exactement de la même manière qu'on les voit dans un *medium* foiblement éclairé, où nous discernons bien les objets qui sont près de nous, mais où ceux qui sont un peu éloignés échappent à notre vue. On ne peut pas distinguer la troupe qui vient pour se saisir du Sauveur, & l'on n'apperçoit aucune touche ni aucun coup de pinceau sensible dans les arbres, si ce n'est au groupe des apôtres, où l'on commence à voit le feuiller des arbres, & enfin les tendres brins d'herbe, ainsi qu'un tronc d'arbre avec la couronne d'épines, & la croix couchée par terre, suivant que ces objets sont plus près de la lumière. L'éclat dont brille le visage du Christ éclaire tout le tableau, & le Sauveur qui reçoit lui-même la lumière d'en-haut, comme du ciel, la fait réfléchir sur l'ange. L'idée de cet ouvrage est sage, belle & exécutée avec toute la beauté que ce maître seul étoit capable de lui donner.

Ces tableaux sont aujourd'hui dans le même cabinet de la princesse des Asturies, où se trouvent ceux du Titien dont j'ai parlé, & quelques-uns de Léonard de Vinci. De son meilleur style est celui de Deux Enfans qui jouent avec un agneau, qui cependant n'est pas assez fini; & un autre qui ne contient qu'une seule tête de S. Jean-Baptiste adolescent. On remarque dans ces deux tableaux la grande étude que ce peintre avoit faite du clair-obscur; c'est-à-dire, de cette dégradation de la plus forte lumière jusqu'à la plus forte ombre : il règne de plus une certaine grace dans les mouvemens agréables & gais des

figures, par laquelle il paroît que le Corrége s'eft applani la route du ftyle gracieux qui fe trouve dans tous fes ouvrages *.

Ce même cabinet contient quelques tableaux qu'on prétend être de Raphaël. Il y a de fon invention une Sainte Famille dont les figures ont la moitié de grandeur naturelle, qui paroît être peinte par quelqu'un de fes meilleurs difciples, & dont il a fait lui-même le deffin. Un autre petit tableau repréfente la Vierge à mi-corps avec l'Enfant, dont la compofition eft la même que celle du fameux tableau de Florence, connu fous le nom de *la Madonna della Seggiola*. Il manque feulement à celui dont nous parlons ici le S. Jean-Baptifte ; il eft d'ailleurs d'une forme carrée, au lieu que celui de Florence eft rond, & que les figures en font prefque grandes comme nature. Celui du palais du Roi femble avoir été retouché par Raphaël ; on ne doit cependant pas le regarder comme un ouvrage fini, mais feulement comme une efpèce d'ébauche. La tête de la Vierge, entr'autres, eft toute de lui, & peut aller de pair avec fes autres ouvrages, étant pleine d'ame & d'expreffion.

Comment pourrai-je parler affez dignement de l'admirable tableau connu fous le nom de *lo Spafimo di Sicilia*? Vous n'ignorez pas que Raphaël l'a peint à Rome pour être placé en Sicile dans l'églife de Notre-Dame de *lo Spafimo*. Cet ouvrage, comme le dit Vafari, fe trouva

* Parmi les tableaux qui de Modène ont paffé dans la galerie de Drefde, il y a une Vierge du Corrége dont la tête a beaucoup du ftyle de Léonard de Vinci.

englouti par la mer, mais il fut retrouvé ſans avoir ſouffert aucun dommage. De tous tems, le prix de ce tableau fut apprécié par les vrais connoiſſeurs, & Auguſtin de Veniſe en a donné la gravure, ſans rendre néanmoins la beauté de l'original. Le comte Malvaſia en parle avec mépris ; mais les écrits de cet auteur nous prouvent que ſa critique étoit peu sûre en ſait de peinture, & qu'il s'en eſt trop rapporté à quelques peintres, qui, par la diſtance immenſe qui les ſéparoit de Raphaël, n'étoient pas en état d'apprécier le mérite de ce grand homme, ni de connoître les raiſons qui doivent nous guider dans notre jugement ſur les ouvrages des artiſtes.

Il me ſemble inconteſtable que la partie la plus noble de la peinture n'eſt pas celle qui flatte ſeulement la vue ; car c'eſt par ce mérite que les productions de l'art plaiſent aux hommes les plus ignorans ; mais que les parties les plus eſtimables ſont celles qui ſatisfont l'eſprit, & qui obtiennent le ſuffrage des perſonnes qui exercent leurs facultés intellectuelles. Si cela eſt, comme j'en ſuis perſuadé, Raphaël doit être regardé comme le plus grand de tous les peintres dont les ouvrages ſont venus juſqu'à nous. L'invention & la diſpoſition de ſes tableaux nous ſont appercevoir au premier coup-d'œil ce qu'il a voulu préſenter à l'eſprit de ceux qui devoient les voir. Voilà pourquoi ſes ſujets tranquilles ou tumultueux, terribles ou agréables, gais ou mélancoliques, n'ont rien d'incohérent avec l'idée de leur ſujet ; c'eſt en quoi conſiſte la véritable magie de l'art, & par laquelle il émeut notre ame & prend un ſi grand empire ſur elle, ainſi que la poéſie & l'éloquence.

D'ailleurs, on voit diſtinctement dans toutes ſes figures un demi-chemin d'action ; c'eſt-à-dire, qu'on apperçoit ce qu'elles faiſoient avant le mouvement actuel dans lequel elles ſe trouvent, & qu'on prévoit, pour ainſi dire, exactement ce qu'elles doivent faire enſuite ; de ſorte qu'elles ne repréſentent jamais de mouvement tout-à-fait achevé : ce qui leur donne un tel degré de vie, qu'elles ſemblent ſe mouvoir quand on les regarde avec attention. En effet, lorſqu'on examine dans le tableau de *lo Spaſimo di Sicilia* toutes les parties dont nous-venons de parler, on ſe convainc facilement que ſi Raphaël n'avoit pas toujours été ſi grand dans ſes productions, on pourroit dire que celle-ci eſt unique par ſa beauté admirable.

Vous n'ignorés pas que le ſujet de ce tableau eſt pris de l'Ecriture Sainte, au moment que Jeſus-Chriſt porte la croix au calvaire & que les Saintes Femmes, fondant en larmes, il leur dit, d'un ton prophétique, de ne point pleurer ſur lui, mais ſur leurs propres fils ; en leur prédiſant la prochaine ruine de Jéruſalem. Raphaël pour faire mieux comprendre cette idée, fait appercevoir dans le lointain le calvaire, vers lequel on monte par un chemin ſinueux, qui prend à la droite de la porte de la ville. Il a repreſenté le Sauveur au moment où, pour la première fois, il tombe à ce détour vers lequel un officier de juſtice le tire avec la corde dont il le tient lié.

Il eſt à croire que, comme ce tableau a été fait pour l'égliſe de Notre-Dame-des-douleurs, les chefs de cette égliſe ont voulu que le peintre y introduiſit la Vierge ;

il ſe peut néanmoins que cette idée ſoit de l'artiſte même. Quoiqu'il en ſoit, Raphaël a trouvé l'art de rendre tous les ſujets qu'il a traités de la manière la plus noble, la plus convenable & la plus expreſſive.

Comme Raphaël avoit à placer dans ce tableau la mère d'une perſonne conduite au ſupplice & injuſtement maltraitée, il lui a donné le caractère d'une mère malheureuſe & reſpectable qui, pour obtenir quelque ſoulagement pour ſon fils, ſe voit réduite à la cruelle néceſſité d'implorer une infâme populace à prendre pitié de lui. Dans cette ſituation, il a peint la Vierge à genoux, ne tournant pas les yeux vers ſon fils, à qui elle ne peut donner aucun ſecours; mais dans l'attitude d'une vraie ſuppliante: faiſant entendre que le Chriſt, qui eſt tombé par terre, a beſoin de la compaſſion de celui qui le traite ſi inhumainement. A cette humble expreſſion de la Vierge, Raphaël a donné un air de nobleſſe & de majeſté, en repréſentant autour d'elle la Madeleine, S. Jean & les autres Maries qui accompagnent la mère de Dieu, & qui lui prêtent du ſecours en la ſoutenant ſous le bras.

Ces perſonnages paroiſſent tous plongés dans de triſtes réflexions ſur les ſouffrances du Seigneur, principalement la Madeleine qui ſemble parler au Sauveur. S. Jean donne du ſecours à la Vierge. Jeſus-Chriſt eſt tombé par terre, mais ſans faire paroître aucune foibleſſe, ni le moindre abattement, ayant plutôt l'air d'un juge, tel que le repréſente l'Ecriture; & ſon viſage, outre qu'il eſt dans ce tableau d'une beauté & d'une excellence, pour ainſi dire, inexprimables, ſemble animé d'un eſprit prophéti-

que qui répond parfaitement au ſujet, non ſeulement par rapport à la perſonne repréſentée, qui eſt toujours Dieu, quoique ſouffrant; mais par rapport à Raphaël même, qui n'a jamais donné de caractère bas à tout ce qui étoit ſuſceptible de nobleſſe. L'attitude de toute la figure eſt très-belle, noble & animée. Le bras gauche qui, avec une très-belle main, porte ſur une pierre, eſt tout-à-fait étendu. Cependant les plis de la large manche font appercevoir un demi-chemin d'action; car ils ſemblent ſe tenir encore en l'air & n'avoir pas fini leur chûte, ſuivant la tendance que doit leur donner le poids ſpécifique de l'étoffe. De la main droite le Seigneur tâche d'empoigner la croix ſous laquelle il ſuccombe, & ſemble vouloir empêcher qu'on ne la lui ôte, en cherchant à la ſoulever lui-même: idée ſublime, digne du grand génie de Raphaël, qui, par ce mouvement ſimple & qui peut-être paroîtra indifférent à bien des yeux, nous rappelle l'idée que le Sauveur du monde ſouffroit parce qu'il vouloit bien ſouffrir.

La variété de caractère qu'il a ſu donner aux officiers de juſtice, n'eſt pas moins digne d'admiration, en faiſant remarquer que par parmi les hommes méchans, il y en a de plus pervers que les autres. La figure qu'on voit par le dos & qui tire le Chriſt avec la corde, ne paroît remplie que de la brutale impatience d'arriver avec la victime au lieu du ſupplice. L'autre perſonnage qui, en quelque ſorte, ſemble ſoutenir la croix, paroît ému d'une eſpèce de compaſſion qui le porte à ſoulager le Sauveur. Près de lui eſt un ſoldat qui, en pouſſant la croix ſur l'épaule du Chriſt, exprime la plus grande iniquité,

iniquité, en cherchant à accabler encore davantage le Seigneur, qui succombe déjà sous le fardeau de la croix.

Toutes ces réflexions ont particulièrement pour objet l'invention, qui est la partie qui donne de la noblesse & de la valeur à l'art, & qui fait connoître la force du génie du maître; & l'on peut dire que quiconque la possède au même degré où Raphaël l'a portée, est véritablement un grand homme, tels que l'ont été, dans leur genre, les meilleurs poëtes & les plus célebres orateurs. Il est donc nécessaire de bien connoître ce qu'on entend par une invention parfaite, qui consiste non seulement en un beau concept, ou en une idée sage & bien digérée; mais dans cette unité & suite d'idées qui remplit & occupe d'abord l'esprit de l'artiste, & ensuite celui de ceux qui voient ses productions; unité qu'il doit conserver depuis la première disposition de son ouvrage jusqu'au dernier coup de pinçeau, pour en former un seul tout en achevant son tableau.

Plusieurs artistes, que le commun des amateurs & les peintres médiocres ont regardés comme doués de la partie de l'invention, ont absolument ignoré ces détails heureux que possédoit le grand Raphaël; car on voit qu'ils ont confondu, à chaque instant, l'invention avec la composition. L'invention est la vraie partie poétique d'un tableau, déjà conçu dans l'esprit du peintre qui se le représente, comme s'il avoit vu effectivement, ou comme s'il avoit encore actuellement devant les yeux le sujet que son imagination ou sa verve se propose de rendre.

La composition consiste, au contraire, dans l'agencement des objets que l'imagination a conçus. L'erreur qui s'est glissée à ce sujet dans les écoles & parmi le commun des amateurs, a donné naissance à la fausse idée qu'on ne doit inventer & composer des tableaux que pour plaire aux yeux par la diversité des objets, par les oppositions & par les contrastes variés, en négligeant la partie la plus essentielle & la plus noble, savoir l'expression, qui appartient à l'invention.

Des ignorans ont osé avancer que Raphaël n'entendoit pas la partie de la composition, parce qu'il leur est tombé, par hasard, entre les mains quelque petite tête de Vierge, & qu'ils n'ont jamais vu les magnifiques ouvrages du Vatican, ni ceux des actes des Apôtres qu'il a composés pour être travaillés en tapisserie, & dont on peut voir la collection complete dans le cabinet du duc d'Albe, à Madrid. Mais quand même on n'auroit pas vu les chefs-d'œuvre du Vatican, ni les dessins dont nous venons de parler, ni les gravures des œuvres de Raphaël; le seul tableau, dont il est question ici, doit suffire pour nous convaincre de son mérite éminent dans cette partie. Qui mieux que lui a su mettre de l'équilibre * dans ses compositions, piramider ** les groupes & donner un contraste de mouve-

---

* Par *équilibre* on entend, en peinture, l'art de distribuer les objets avec discernement, de manière qu'une partie du tableau ne reste pas vuide, tandis que l'autre est trop chargée. Il faut aussi que cette distribution paroisse naturelle & ne soit jamais affectée.

** *Piramider* les groupes, c'est les disposer de façon que les ob-

ment alternatif aux membres des figures, avec une variété infinie dans les attitudes; de forte que toutes les parties de fes divins ouvrages femblent animées? Quel peintre, en un mot, a mieux connu que lui la jufte quantité des figures qu'il faut introduire dans un fujet d'hiftoire, & qui eft-ce qui a mieux fu les difpofer, de manière qu'il n'y en ait aucune d'oifive ou d'inutile? Si par fois il a employé certaines attitudes violentes, ce n'a été que rarement & avec modération, pour les rendre plus expreffives & pour faire mieux connoître la fituation de l'ame des perfonnages qu'il repréfentoit; n'étant pas vraifemblable qu'un homme qui réfléchit faffe les mêmes geftes que celui qui fe bat, ou qui court, ou qui marche. Dans la bonne compofition il eft néceffaire de diftinguer fi l'on repréfente une perfonne d'un rang élevé ou un homme du peuple; fi c'eft un vieillard ou un jeune homme; & l'on doit obferver de même fi cette figure eft dans une fituation naturelle ou accidentelle, comme on le voit dans les compofitions de Raphaël, afin que toutes ces parties foient analogues & fubordonnées à l'invention.

Le deffin, qui eft la partie la plus utile dont le peintre puiffe fe fervir pour exprimer les idées qu'il a conçues eft d'une grande beauté dans le tableau dont nous parlons, ainfi que dans tous les ouvrages de Ra-

---

jets forment réellement des piramides, c'eft-à-dire, qu'ils aient plus de bafe que de pointe. Toute autre forme, tant la droite, que la circulaire, feroit un effet monftrueux dans un tableau.

phaël; & l'on peut dire que, s'il n'est pas parvenu à la parfaite beauté qu'on trouve dans les statues Grecques, on ne doit l'attribuer qu'aux mœurs de son tems si différentes de celles des Grecs, ainsi qu'aux circonstances & à la diversité des objets sur lesquels il a exercé son talent. Si cependant les anciens Grecs avoient eu à représenter un officier de justice à côté du Christ, ils ne l'auroient pas mieux fait que lui, ni d'une autre manière qu'on le voit dans le personnage qu'on apperçoit par le dos. Si les proportions de cette figure sont d'un homme vil du peuple, il faut considérer quelle faute de convenance Raphaël auroit commise, en y mettant une figure élégante comme celle du Gladiateur de la *villa* Borghèse, laquelle auroit plus fixé l'admiration que le Christ même; défaut qu'on remarque dans le fameux tableau du Dominicain, qui est dans la chapelle de S. André de l'église de S. Grégoire à Rome, dont on admire plus le bourreau qui flagelle le saint que la figure principale du saint même, qui néanmoins est le héros de cet ouvrage. Ce défaut a été commun à tous les peintres célèbres qui ont fleuri au commencement du dix-septième siècle. Ceux qui voudront voir dans l'antique l'exemple d'un caractère qui n'a de point beauté, pourront le trouver dans le Rotateur de Florence; & je suis persuadé qu'ils ne remarqueront dans cette statue ni le caractère du Lutteur, ni celui du Silène, ni celui du Gladiateur; ils verront même qu'elle est moins belle que la figure dont nous parlons.

Ceux qui prendront la peine d'examiner attentivement le style du dessin de Raphaël, tant dans ce tableau que

dans ses autres ouvrages, y remarqueront le même esprit que celui des anciens; c'est-à-dire, qu'il a su concevoir & exprimer avec précision & exactitude toutes les parties essentielles du corps humain, en laissant, pour ainsi dire, indécises celles qui sont inutiles ou sans expression. Ce qu'il y a néanmoins de plus merveilleux dans le dessin de Raphaël, c'est que le caractère des personnages répond si parfaitement aux attitudes dans lesquelles il les représente, qu'on croit réellement voir un homme qui fait, non par accident, mais par une propention naturelle, le mouvement dans lequel Raphaël l'a peint. Cela se remarque non seulement dans les traits du visage, où l'on a coutume de lire les dispositions de l'ame, mais encore dans la conformation entière du corps & de toutes ses parties.

De la figure qu'on voit par le dos, Raphaël a fait un homme membru & lourd, ainsi que le sont, en général, les gens du peuple; & il lui a donné une attitude analogue à cette conformation, sans lui faire exprimer aucune intention particulière. Mais dans les deux autres figures dont j'ai parlé, il a exprimé l'intention sur le visage, en leur donnant aussi des proportions plus élégantes. Dans le Christ il faut sur-tout remarquer la beauté de la physionomie unie à l'expression la plus vive, sans qu'elle altère cependant en aucune manière la régularité & la noblesse des traits. Toutes les parties essentielles des os & des muscles y sont indiquées, mais avec une telle délicatesse qu'elles ne nuisent point à la grandiosité des formes principales. Ce même caractère se fait sensiblement appercevoir dans le col, ainsi que dans la main sur laquelle

s'appuie le Chriſt; & quoique le poids du corps, qui porte ſur ce bras, en comprime la chair, de manière que les os & les articulations ſont, pour ainſi dire, cachés; il a néanmoins ſu donner un contour au pouce & aux doigts qui convient ſi parfaitement au caractère de la tête, que les plus célèbres artiſtes Grecs ne l'auroient pas mieux fait en voulant repréſenter une figure d'un caractère moyen entre celui de Jupiter & d'Apollon, qui réellement doit être celui qui convient au Chriſt; en y ajoutant néanmoins l'expreſſion accidentelle de la paſſion dans laquelle il a repréſenté le Sauveur.

Je ne m'arreterai pas à faire remarquer la beauté de chaque touche pour l'intelligence des raccourcis & des contours, qui vont ſe perdre l'un derrière l'autre, ſuivant que le demande le point d'optique; de manière qu'on croit voir à une grande diſtance derrière la ſuperficie du tableau. Le mouvement de toutes les parties des têtes, ſuivant l'action & le point de vue, eſt rendu dans la manière ordinaire de Raphaël. Il ſeroit trop long de parler de toutes les beautés de détail, ainſi que des réflexions qu'elles offrent; & l'on doit être perſuadé que ſi dans les tableaux de Raphaël on trouve quelque partie médiocre, c'eſt l'ouvrage de ſes diſciples qu'il n'a pu que retoucher, à cauſe du grand nombre de tableaux dont il fut chargé dans ſon meilleur tems: par conſéquent on ne peut pas lui attribuer ces défauts.

Après avoir examiné parmi les ouvrages qui ſe trouvent dans le palais du roi, ceux que nous avons jugé les plus dignes de notre attention, par les parties les plus eſſentielles de l'art, nous allons paſſer maintenant aux bons

tableaux d'un genre plus facile, dont les maîtres ont glissé sur toutes les difficultés; nous ne ferons qu'y jeter un coup-d'œil général.

Les premiers ouvrages qui se présentent sont ceux de Lanfranc, parmi lesquels est l'admirable tableau des Funérailles d'un empereur, avec un combat de gladiateurs. Cet ouvrage présente un assemblage des plus excellentes choses de l'art, & le dessin en offre, en quelque sorte, l'idée générale de la construction du corps humain, dans laquelle consiste la beauté de l'antique. On y trouve l'expression de Raphaël, ainsi que les masses & la facilité du clair-obscur du Corrége; tout cela n'est cependant pas bien fini, mais seulement indiqué. Il y a encore une Naumachie ou un combat de barques, un Sacrifice & d'autres tableaux de ce maître qui méritent d'être admirés.

Le nombre des tableaux de différentes écoles qui n'ont pas le degré de perfection de ceux dont nous venons de parler, est infini. Parmi ceux-ci il y en a quelques uns du Poussin; entr'autres une fort belle Bacchanale, dont les figures ont un peu moins d'un pied de grandeur. Il est d'un travail fini, d'un excellent dessin & d'un bon coloris. Il représente quelques femmes & plusieurs enfans qui dansent, d'un style agréable : le site en est de la plus grande beauté. Ce tableau, fait d'abord pour couvrir un clavecin, fut ensuite agrandi par le Poussin même ou par son beau-frère Gaspard.

Il seroit à desirer que plusieurs jeunes peintres s'appliquassent avec soin à étudier les modèles de l'art que je

viens de décrire, non ſeulement en les copiant, mais en les imitant : opérations entre leſquelles il y a une grande différence ; car ce n'eſt pas en copiant ſeulement un ouvrage qu'on ſe rend capable d'en produire d'autres qui lui reſſemblent, ſi l'on ne médite pas ſur les cauſes qui on fait agir le maître de l'original : unique moyen cependant de tirer quelque fruit de l'étude des ouvrages de l'art.

Un tableau offre deux parties eſſentielles ; l'une comprend les raiſons des choſes, ce que nous pourrions appeller la trace que le peintre laiſſe de ſon génie ; l'autre eſt le faire, c'eſt-à-dire, la manière ou la méthode que l'artiſte s'eſt formée. Ordinairement ceux qui copient ou qui prétendent étudier les ouvrages des grands maîtres, mettent leur principal ſoin à imiter l'apparence, que j'appelle le *mode* * ou la manière ; ce qui fait que lorſqu'ils n'ont plus devant les yeux l'original, & qu'ils eſſayent de faire quelque ouvrage où il entre des parties différentes de celles qu'ils ont copiées, ils reſtent ſans guide. Mais ceux qui s'appliquent réellement à étudier & à admirer les productions des plus célèbres artiſtes, avec un véritable deſir de les imiter, parviennent au point de pouvoir en produire d'autres qui y reſſemblent ; ce qu'ils doivent à l'etude qu'ils ont faite des cauſes qui ont déterminé ces artiſtes. Affermis & conſolidés ainſi dans leurs principes, ils ſont en état d'employer les

* Voyez la note à la page 41 de ce volume.

mêmes

mêmes causes & les mêmes moyens dans les circonstances nécessaires & convenables, ou de les imiter sans être plagiaires.

Je crois donc que les jeunes peintres doivent étudier avec soin les ouvrages des grands maîtres, non dans l'idée de les copier aveuglément, mais pour y chercher les parties de la nature dont ceux-ci ont fait choix, pour les imiter; en se persuadant d'ailleurs, que rien ne peut être bon dans ces maîtres, quoique fameux, que ce qui est conforme à la nature. Après avoir acquis une certaine habitude à copier ces ouvrages, le meilleur conseil qu'on puisse leur donner, c'est d'étudier la nature même, en prenant d'elle les parties qui ressemblent le plus à celles qu'ont choisies les maîtres dont ils ont étudié les ouvrages en les copiant.

De cette manière, ils pourront acquérir un vrai talent, pour peu qu'ils ayent une aptitude naturelle pour l'art; & quand même ils n'atteigneroient pas au degré des maîtres qu'ils ont tâché d'imiter, ils ne laisseront pas de parvenir à un assez grand mérite pour devenir célèbres: la nature étant si riche & si variée dans ses productions, que, quiconque a du talent ou du génie peut y trouver des parties analogues à ses forces, pourvu qu'il les imite de la manière que je viens de l'indiquer le mieux qu'il m'a été possible, & que mon peu d'habitude d'écrire me l'a permis.

Ce petit ouvrage ne doit donc être regardé que comme une simple lettre dictée par le desir d'être utile, mais avec de trop foibles moyens pour lui donner la forme convenable. Je vous prie, par conséquent, de m'excuser vis-

à-vis du public, & de dissiper, par quelques éclaircissemens, l'obscurité qui peut régner dans cet écrit; afin de le rendre, par plus de clarté, instructif pour ceux qui pourront en avoir besoin; ce que je n'oserois jamais entreprendre par moi-même.

Recevez avec bonté ce que mes occupations multipliées, plus utiles que mes discours ou que mes écrits, m'ont permis de vous donner; & disposés entièrement de celui qui vous a voué la plus parfaite estime, & qui desire sincèrement de vous obliger.



LETTRE
DE M. MENGS

Sur l'origine, les progrès & la décadence des Arts qui tiennent au Dessin.



LETTRE

DE M. MENGS

Sur l'origine, les progrès & la décadence des Arts qui tiennent au Dessin.

Vous me demandez le résultat de nos entretiens sur les arts qui tiennent au dessin, & vous voulez que je vous dise mon sentiment sur leur origine, leurs progrès & leur décadence. Je suis prêt à vous communiquer tout ce que mes réflexions & une longue expérience peuvent m'avoir appris, si vous croyez que cela puisse être de quelqu'utilité. Cependant je me trouve retenu par deux raisons : la première est la méfiance que j'ai de mes propres forces, ne me sentant pas le talent nécessaire pour m'exprimer avec la justesse & la clarté requises ; la seconde est l'impossibilité que j'entrevois de donner une

idée exacte & lumineuse de ces choses, sans entrer dans des détails sur les moindres principes de l'art; pour m'élever ensuite, par degré, aux parties les plus sublimes; ce qui m'engageroit dans un travail trop étendu & supérieur à mes facultés physiques & morales. Néanmoins le desir que j'ai de vous satisfaire me fera oublier toutes ces difficultés, & je vais mettre la main à la plume pour vous prouver mon empressement à vous obéir; mais, en même tems, je vous prie de recevoir ce que je vais vous dire plutôt comme un simple essai que mon amitié a hasardé pour vous satisfaire, que comme un traité digne d'être présenté au Public.

C'est à la nécessité que la plupart des inventions de l'homme doivent leur naissance, à l'exception néanmoins de ce qu'on appelle beaux-arts, qui sont le produit de l'inclination naturelle que nous avons d'imiter tous les objets qui se présentent à notre vue. Les principes dont ces arts sont composés sont puisés dans la nature même; & comme il se trouve dans la nature des choses qui ont quelque sorte de ressemblance entr'elles, je crois que c'est cette ressemblance qui a porté l'homme à suppléer aux parties défectueuses, ou d'une trop grande disparité, pour en former un tout régulier; & c'est sans doute par le moyen de cette comparaison & de cette combinaison que se sont formé plusieurs choses, qu'on a ensuite exécutées par l'art de l'imitation.

Pour faire mieux comprendre ce que j'aurai à dire dans la suite, il est nécessaire que je commence par expliquer le sens que j'attache au mot *Idée*. Par idée j'entends l'impression que les choses laissent dans notre esprit, & par le moyen

de laquelle la mémoire peut se rappeller, quand elle le veut, les perceptions qu'elle s'est formées des choses. Ces idées sont d'autant plus claires & d'autant plus distinctes, que l'impression que les objets ont faite sur notre esprit a été plus vive & plus forte, & suivant notre plus grande aptitude à distinguer & à déterminer les parties les plus essentielles des choses. Il y a peu d'inventions que l'on ne doive pas au hasard, c'est-à-dire, à une certaine combinaison à laquelle nous donnons ce nom, parce que nous en ignorons la cause. Les arts qui tiennent au dessin doivent probablement leur origine, comme je l'ai dit, au desir & au penchant que l'homme a d'imiter tout ce qu'il voit; ce qui aura donné naissance au plastique; car il est naturel de croire que l'on a d'abord conçu l'idée de modeler avec de l'argile des figures humaines ou d'animaux*, & qu'ensuite, par hasard ou par réflexion, on aura exposé ces figures au feu, pour leur donner plus de dureté & de consistance. L'histoire ne nous dit pas exactement la marche que l'art a tenu dans son principe; mais il y a tout lieu de croire que c'est celle que nous venons d'indiquer; puisque nous savons que même après que les arts eurent été perfectionnés, il y a eu des peuples qui ont fait usage de statues de terre cuite. Et comme l'art de faire des briques, de leur donner une certaine

* Pline dit expressément que le plastique existoit avant l'art de faire des statues. (*Hist. Nat.*, *l. XXXIV*, *c.* 7, *§.* 16.) Voyez aussi le *liv. XXXV*, *c.* 12, *§.* 45, où il est dit « Que Varron a » loué Pasitèle qui a dit, que l'art de modeler est la mère de la » statuaire, de la sculpture & de la ciselure ». *Note du Traducteur.*

forme, & de les durcir par le moyen du feu, est de la plus haute antiquité *; il paroît vraisemblable que c'est dans ces mêmes tems que les hommes auront aussi conçu l'idée de faire des figures de la même matière & de leur donner la dureté nécessaire. Il y a des écrivains qui prétendent que les *Térafins* ou *Séraphins*, c'est-à-dire, les dieux Lares de Laban, que Rachel lui enleva, étoient des figures de terre cuite **. Mais je ne m'arrêterai pas à discuter ici des faits d'une si haute antiquité, & sur lesquels les écrivains sont si peu d'accord entr'eux: différence de sentiment qui nécessairement a dû avoir lieu, parce qu'étant tous guidés par l'idée de faire l'histoire exacte des arts, ils l'ont tous entrepris dans la préoccupation que ces arts ont été inventés dans un seul pays & par un même peuple; ce qui néanmoins paroît contraire à la

* Dans le principe, les briques n'étoient pas cuites au four, mais seulement séchées, pendant quelques années, au soleil. Vitruve, *liv. II*, *c.* 3, parle de la manière dont on faisoit ces briques, & dit qu'elles se décomposoient par l'eau. Pausanias cite plusieurs temples & autres édifices construits de pareilles briques. *Note du Traducteur.*

** On trouve qu'au vingt-deuxième siècle, Tharé, père d'Abraham, étoit déjà adonné au culte des faux dieux. (*Josué*, *ch.* 24, *v.* 2, 24); & Laban, qui vécut au vingt-troisième siècle, avoit ses dieux domestiques. (*Moïse*, *liv. I*, *ch.* 31, *v.* 19, 30). Ces dieux Pénates, ou Séraphins, suivant Samuël (*ch.* 19, *v.* 13), avoient la forme humaine ou du moins la tête de l'homme. Il paroît donc certain que la sculpture a été connue en Mésopotamie dans le tems où l'on n'en trouve pas encore la moindre trace dans la Grèce. *Note du Traducteur.*

vérité,

vérité ; parce que l'homme étant par-tout doué des mêmes facultés, & ayant par-tout les mêmes besoins, il faut néceſſairement que, dans tous les tems & dans tous les lieux, il ait penſé de la même manière, & ait inventé les mêmes choſes.

Mais avant d'aller plus loin, il eſt néceſſaire que je diſe ce que j'entends par le mot *Art*. Je crois que c'eſt la manière de produire un ouvrage quelconque, par des moyens raiſonnés & pour une fin déterminée. Le but des beaux-arts, eſt de faire naître des ſentimens agréables par l'imitation ; c'eſt-à-dire, que cette imitation doit nous préſenter les objets avec plus d'ordre & de clarté que la nature même ; & c'eſt ce qui produit la *Beauté*. Voilà pourquoi on a donné le nom de *Beaux-Arts* à tous les arts qui ont pour but cet ordre & cette clarté. La beauté, en particulier, ne conſiſte que dans la manière d'être des choſes, qui, par les moyens les plus ſimples, nous donne une idée claire & diſtincte de leurs qualités eſtimables & eſſentielles.

Quelques écrivains penſent que la ſculpture eſt le plus anciens de tous les beaux-arts, parce que ſa manière d'imiter les objets eſt la plus ſimple. Elle a été inventée à différentes époques & dans différens pays ; mais il ſemble que c'eſt à l'idolatrie qu'elle doit ſa naiſſance. *

* Pline (*Hiſt. Nat. Liv. XXXV, ch. 12, §. 43*) prétend que Dibutade, potier de Sycione, a été le premier inventeur de l'art du plaſtique ou de modeler en argile. Il ajoute cependant que d'autres attribuent cette invention à Rhecus & Théodore, de l'iſle de Samos, long-tems avant que les Bacchiades euſſent été chaſſés

Il se pourroit, néanmoins, que cet art ait eu une origine plus noble, & qu'on le doive au desir de conserver l'image des

---

de Corinthe; & que Démarate, exilé de cette ville, conduisit avec lui Euchir & Eugrammus, qui portèrent en Italie l'art du plastique.

Quoi qu'il en soit, il paroît certain que l'invention de modeler en argile doit être attribuée aux Grecs, sans qu'on puisse néanmoins en déterminer exactement l'époque. Car quand même on adopteroit avec M. le comte de Caylus (*Tom. II, p.* 255) qu'il faut en faire honneur à Rhecus & Théodore; & en supposant que l'expulsion des Bacchiades ait eu lieu dans la trentième Olympiade, & par conséquent l'an 3320 du monde; nous savons que Pline dit que le plastique a été inventé long-tems auparavant, puisque par *multo ante* il a sans doute voulu faire entendre plusieurs siècles. On sait aussi que le bouclier d'Achille, qu'Homère décrit dans le XVIIIe Livre de son Iliade, & dont M. le comte de Caylus a donné le dessin (*Tom. II, p.* 231), qui lui avoit été communiqué par Boivin, étoit un bel ouvrage de sculpture pour ce tems-là. Cet art étoit donc déjà fort avancé chez les Grecs avant le siége de Troye, c'est-à-dire, avant l'an 2792. Or, si l'on place Euchir & Eugrammus à cette époque, il est très-possible que ce soient ces artistes qui aient porté le plastique en Italie. Mais suivant le premier sentiment de Pline, cela ne peut pas être; car alors l'invention de la sculpture devroit être placée dans la cinquantième Olympiade; c'est-à-dire, à-peu-près vers l'an 3400, tems où les Etrusques avoient déjà porté cet art à un certain degré de perfection. Suivant Diodore de Sicile (*Bibl. hist., L. I, c.* 98), les sculpteurs Telecle & Théodore, fils de Rhécus, (ou pour mieux dire, Rhécus, fils de Philas, & Théodore, fils de Telecle), comme le remarque fort bien M: Heyne, dans sa Dissertation critique sur l'*Histoire de l'Art*, de M. Winckelmann, qui se trouve dans les

personnes dont on regrettoit la perte, ou de perpétuer la mémoire des hommes d'un talent ou d'un mérite supérieur; peut-être bien aussi est-ce la nécessité de rendre sensibles au peuple, par des signes hiéroglyphiques, quelques propriétés de la nature qui y a donné lieu, comme on sait que cela est arrivé en Egypte. Ce peuple n'a jamais pu s'élever à la perfection de l'art *, quoiqu'il l'ait cultivé pendant plu-

---

Mémoires de la Société de Gottingen). Telecle & Théodore, disons-nous, se sont arrêtés quelque tems en Egypte, & ont ensuite passé à Samos, où ils ont fait, dans le style Grec, la fameuse statue d'Apollon Pythien. *Note du Traducteur*, tirée d'un livre Allemand intitulé : *Histoire & Principes des Sciences & des Beaux-Arts* du célèbre professeur *Busching*, avantageusement connu par sa *Géographie*, & par plusieurs autres ouvrages estimables.

* Quoiqu'il paroisse décidé, dit M. Busching, que les Egyptiens ne se soient jamais élevés dans l'art jusqu'à la beauté, il semble néanmoins qu'on ne peut pas en conclure qu'ils n'aient pas mis dans leurs ouvrages de la convenance & du goût, & qu'ils se soient toujours arrêtés, comme le prétend M. Winckelmann, à la ligne droite & roide de leur premier style, qu'on trouve, par exemple, dans la statue de Memnon ou d'Amenophis. On sait que les Egyptiens ne travailloient pas comme les Grecs sur la simple vue de l'objet, mais d'après une mesure déterminée de toutes les parties du corps humain, ainsi que nous l'apprend Diodore de Sicile (*Bibl. Hist.*, *Liv.* I. *c.* 98.); ce qui, suivant M. Winckelmann, est une des principales causes qui ont nui à l'avancement de l'art en Egypte. M. Casanova (*Abhandelung über verschiedene alte Denkmaler der kunst*) pense néanmoins que l'art y est parvenu à un certain degré de perfection; & il cite, pour appuyer ce sentiment, les trois admirables lions de granit & une tête d'Osiris, qui se trouvent dans la galerie royale d'antiques, à Dresde, ainsi que la statue de marbre

fieurs fiècles, parce que fon culte religieux ne lui permettoit point de s'écarter des formes établies pour fes idoles; & qu'il regardoit comme vile la claffe des citoyens qui exerçoient les arts. A ces caufes, il s'en eft encore jointes d'autres qui ont empêché les progrès de la fculpture, dont la principale étoit que les Egyptiens, de même que les Caldéens, les Arabes & les autres peuples, qui ont bien ébauché groffièrement quelques figures, étoient trop ignorans & trop peu civilifés pour parvenir à la beauté. L'homme a naturellement du goût & de l'attachement pour les objets matériels qui tombent fous les fens; c'eft pourquoi les autres nations, qui vinrent dans la fuite, quoique dans des tems plus éclairés, fuivirent la route tracée par les premiers inventeurs de l'art, & ne s'écartèrent même jamais entièrement de leur manière informe & groffière. La même chofe arriva à la

blanc qu'on voit au Capitole à Rome; qui n'eft pas un Antinous, comme on l'a prétendu, mais un prêtre Egyptien (qu'il ne faut pas confondre avec l'Antinous du Belvédère). Il eft vrai que M. Winckelmann affure, & fans doute avec raifon, que la ftatue de ce prétendu Antinous n'eft pas d'une forme Egyptienne, & qu'à l'attitude près, elle eft faite felon les règles de l'art des Grecs. Cependant, malgré cette critique, M. Winckelmann convient lui-même, que les Egyptiens faifoient très-bien les figures d'animaux, & que leurs figures humaines étoient achevées & polies avec un foin infini. On fait qu'ils creufoient quelquefois les yeux pour y incrufter des prunelles d'une matière étrangère. Pour faire leurs ftatues ils fe fervoient du granit, qui eft fort commun en Egypte, du bafalte, du porphire, de l'albâtre & du plafme d'émeraude. *Note du Traducteur.*

renaiſſance des arts en Europe, comme nous le dirons plus bas.

Lorſque les arts, qui tiennent au deſſin, ſe furent introduits dans quelques parties de la Grèce, & que dans d'autres on les eut inventés ſur les lieux mêmes; l'eſprit s'y éleva tout-à-coup à des formes plus heureuſes, tant parce que les artiſtes de la Grèce commencèrent ſur de meilleurs principes, que parce qu'ils avoient devant les yeux des modèles d'une plus grande beauté. On peut ſe convaincre du premier point, en ſe rappellant qu'avant Homère il n'a fleuri dans la Grèce aucun peintre, ni aucun ſculpteur de quelque réputation *, & le ſecond eſt atteſté par l'hiſtoire, ainſi que par l'expérience. Les œuvres du divin Platon, nous apprennent que, de ſon tems, les beaux-arts n'avoient fait que de foibles progrès, puiſque l'idée qu'il nous en donne eſt bien médiocre, & qu'il n'en dit rien qui puiſſe être comparé aux ouvrages que les Grecs ont faits dans la ſuite. Il ne parle d'aucune ſtatue de marbre; & lorſqu'il fait mention de quelque production de l'art, ce n'eſt que pour en louer la richeſſe & les ornemens; d'où je conclus que l'idée qu'il s'en étoit formée il l'a tenoit des Phéniciens, qui, par le moyen du com-

* Dans leur tems groſſier les Grecs adoroient leurs dieux ſous des figures de maſſe informe, ainſi que le faiſoient les Arabes, qui, ſuivant Aſſemani (*Biblioth. Orient. T. III, P. II, p.* 584) avoient à la Mecque une pierre noire qui leur ſervoit à repréſenter Vénus. Le Palladium étoit une des plus anciennes ſtatues Grecques; c'eſt-à-dire, la première ſtatue de Minerve, laquelle étoit aſſiſe, ainſi que Strabon (*Liv. XIII.*) l'a remarqué, d'après un paſſage du liv. VI de l'Iliade. *Note du Traducteur.*

merce, avoient introduit les arts dans quelques provinces maritimes.

Lorfqu'enfin les Grecs commencèrent à cultiver le deffin, ils formoient déjà, pour ainfi dire, un peuple civilifé; de forte qu'ils ne fe contentèrent pas, comme les Egyptiens & les autres peuples dont nous avons parlé, de copier groffièrement les ouvrages les uns des autres; mais déterminés par des réflexions philofophiques, ils tâchèrent de faifir les parties les plus effentielles & les plus belles des objets, pour les imiter; & en ajoutant toujours des idées nouvelles à celles qu'ils s'étoient déja formées, ils parvinrent au plus haut degré de perfection.

Ils ne faut pas croire que les Grecs ayent omis les petits détails de l'art parce qu'ils les ignoroient, puifque nous favons que Dédale, un des plus anciens fculpteurs en bois, fut admiré pour l'expreffion admirable qu'il favoit donner aux veines du corps, & pour le fini de fon exécution. Mais cette pratique, qui ne dût fa naiffance qu'à une pure imitation de la nature, fut bientôt abandonnée des Grecs, qui s'apperçurent que pour donner une idée de la figure de l'homme, c'eft la conftruction & la fabrique générale du corps qu'il faut rendre, en prenant pour cela les parties les plus grandes & les plus effentielles. Ils remarquèrent que le corps humain eft compofé de la tête du tronc & des autres parties qui ont leurs articulations particulières, & que fes actions & fes mouvemens dépendeut du pouvoir d'étendre ces membres & de les replier vers le corps, leur centre commun de gravité; d'où ils conclurent que l'agilité & la facilité de ces mouvemens de-

mandent que ces parties ne foient pas trop lourdes, mais d'une proportion aſſez juſte pour qu'elles puiſſent être miſes en action par les muſcles les plus voiſins. Les jeux gymnaſtiques & l'expérience leur apprirent que les perſonnes qui ont le torax ſpacieux , ſont plus propres aux exercices & à la fatigue ; & d'après ce principe, ils donnèrent à leurs figures des contours plus ſimples , en exprimant ſeulement l'idée néceſſaire & diſtincte de chaque membre & de chaque partie du corps , ſans entrer dans les petits détails ; mais en faiſant ſentir néanmoins exactement & d'une manière déterminée toutes les parties eſſentielles , & même plus fortement qu'ils ne le ſont dans la nature , ſans aller cependant au-de là des limites du poſſible.

C'eſt de cette manière qu'ils inventèrent & établirent le beau ſtyle , en donnant une plus grande perfection au corps humain & à ſon mécaniſme. En partant de ce point , ils continuèrent à donner plus d'expreſſion à leurs ouvrages ; & diviſant de plus en plus les parties générales , ils trouvèrent la grace & le ſuave de l'art. La beauté fut portée à ſa plus grande perfection par Phidias , du tems de Pericles ; & les autres parties juſques à la grace même , firent conſtamment des progrès juſqu'au regne d'Alexandre le Grand , que Praxitele & Policlete élevèrent la ſculpture au plus degré de perfection ; de ſorte qu'il fut , pour ainſi dire , impoſſible de porter cet art plus loin. Mais comme l'homme cherche toujours à faire de nouveaux progrès , il arriva que les artiſtes qui vinrent enſuite , voulant ſurpaſſer les chefs-d'œuvres de ces grands maîtres , ne trouvèrent pas autre choſe à faire

que d'ajouter le gratuit & le ſuperflu à l'eſſentiel. Cependant comme l'eſprit humain ne peut s'étendre au-de là des bornes qui lui ſont preſcrites, il leur fut impoſſible d'accorder ces différentes parties enſemble ; & le néceſſaire diſparut d'autant plus que l'inutile s'introduiſit davantage. Se trouvant ainſi privé de ce qui eſt le plus eſſentiel, l'art dégénera bientôt & perdit beaucoup de ſa perfection. Malgré cette marche naturelle des connoiſſances humaines, l'art ſe ſoutint long-tems dans la Grèce & particulièrement à Athènes, parce que la philoſophie, à laquelle les Grecs étoient fort adonnés, les préſerva du défaut de négliger les grandes parties eſſentielles pour ne s'occuper que des petites ; ainſi que cela eſt arrivé à ces peuples qui ſe ſont laiſſés ſéduire par le ſimple plaiſir de la vue, & par ce frivole caprice qu'on appelle *Mode*, qui, en général, n'a d'autre mérite que de n'avoir pas exiſté le jour précédent.

Tous les arts, en général, ſe trouvèrent au moment de tomber dans l'oubli lorſque les Romains conquirent la Grèce ; mais heureuſement ces vainqueurs ne furent pas aſſez barbares pour reſter inſenſibles à la noble magnificence & à la beauté des ouvrages Grecs, de ſorte que malgré la ſupériorité de leurs armes, la forme de leur gouvernement tout-à-fait militaire & l'auſtérité, pour ne pas dire la rudeſſe de leurs mœurs, ils ſe trouvèrent vaincus par l'amenité & l'eſprit cultivé des Grecs, ainſi que par le charme de leurs productions ; de ſorte qu'ils avouèrent eux-mêmes qu'ils étoient des barbares, auſſitôt qu'ils eurent connu les Grecs, en appellant les arts & les artiſtes en Italie, & en s'appliquant eux-mêmes à cultiver les inventions

inventions du peuple qu'ils venoient de soumettre.

Considérons maintenant l'effet qu'une pareille cause a dû produire chez différentes nations, suivant la diversité de leurs mœurs & de leurs coûtumes. Les Romains, qui ne composoient alors qu'un peuple de soldats & d'orateurs, sans avoir des philosophes, commencèrent à peine à sortir de leur grossièreté, qu'ils tombèrent dans la profusion d'un luxe excessif, & confondirent l'idée de la beauté avec celle de la richesse, en suivant cette fausse maxime, que beaucoup de monde adopte encore de nos jours: que tout ce qui plait est beau; & guidés par ce principe ils s'érigèrent en arbitres des arts, sur lesqules ils voulurent prononcer sans aucuns principes, & sans aucune connoissance de l'essence des choses. Les Romains n'ont eu que peu d'artistes en comparaison des Grecs, & se sont presque toujours servi de ceux de cette nation; mais ils ont beaucoup préjudicié aux arts en les faisant exercer par des esclaves & en prononçant, sans le moindre savoir, sur leurs productions. Les Grecs, malgré leur état précaire, faisoient fleurir les arts à la moindre lueur de liberté & de bonheur; & quoi qu'enfin, suivant la vicissitude ordinaire des choses humaines, les arts tombèrent chez eux, ils n'en perdirent néanmoins entièrement la trace, qu'à l'époque malheureuse où la Grèce fut envahie & opprimée par le peuple barbare & féroce, qui en est encore aujourd'hui le maître & le tyran.

La translation de l'empire Romain à Constantinople, contribua aussi grandement à la décadence des arts en Italie & dans la Grèce. La Grèce se trouvant déja privée de ses meilleurs artistes & de leurs plus beaux ouvra-

ges, se vit enlever ceux qu'elle possédoit encore, pour en décorer la nouvelle Rome; & l'Italie perdit les siens par les invasions & les conquêtes des peuples barbares. Une nouvelle cause qui contribua beaucoup au dépérissement des arts, fut la nécessité où se virent reduits les chefs du christianisme de ces tems-là, d'extirper l'idolatrie & de détruire les idoles; anathème dans lequel furent indistinctement compris les plus belles statues & les artistes qui les avoient faites : ce zèle sacré fut même si grand qu'il faut s'étonner de ce qu'il nous reste encore tant de chefs-d'œuvre de l'antiquité.

Lorsque le nouvel empire d'occident s'éleva, l'idolatrie se trouvoit déja abolie, & le christianisme fleurissoit dans ses vastes provinces, de sorte qu'on songea bien, à la vérité, aux arts, mais avec peu de succès, parce que le monde entier se trouvoit alors plongé dans l'ignorance; & comme les empereurs n'étendirent leurs conquêtes que sur des nations barbares & féroces, sans avoir le moindre commerce avec ces climats doux & heureux, dont les peuples policés avoient autrefois cultivé les arts & les sciences, les artistes ne purent rien produire de bon; & les sculpteurs, en particulier, se bornèrent à donner à leurs statues les vêtemens ridicules de leur tems, qui cachoient plutôt le corps qu'ils ne servoient à le couvrir. C'est dans ce goût que sont exécutés les monumens qu'on appelle Gothiques, par lesquels il faut entendre tous ceux qui ont été fait par les peuples de l'Allemagne ou des pays limitrophes.

Les arts restèrent pendant plusieurs siècles plongés dans cet état déplorable, sans faire le moindre progrès, jusqu'au

tems où ils commencèrent, pour ainsi dire, à renaître en Italie & particulièrement dans la république de Florence. Le premier pas qu'on fit dans cette carrière fut de rassembler les médailles & les pierres gravées antiques; & c'est en les imitant qu'on sortit de la barbarie du goût Gothique. Ghiberto fut le premier qui essaya d'imiter l'antique, mais comme il ne vit jamais de grandes statues, il ne se rendit habile que dans les petites choses. Il fut suivi par Donatello & bientôt après Michel Ange Buonarotti, qui, éclairé par les statues que les Medicis avoient rassemblées, ouvrit les yeux & connut que les anciens avoient tenu une certaine route pour arriver à l'imitation de la vérité, par le moyen de laquelle ils l'avoient rendue plus distincte & plus belle qu'elle ne l'est dans la nature même. Ce grand artiste chercha la cause de la beauté & crut l'avoir trouvée dans la science de l'anatomie sur laquelle il fixa principalement son esprit, & qui le conduisit à un tel degré de perfection qu'il s'est rendu immortel par cette nouvelle route. Cependant il n'est pas parvenu au but qu'il s'étoit proposé, c'est-à-dire, à la beauté, parce qu'elle ne se trouve pas dans une seule partie, mais dans la réunion de l'anatomie, de la proportion & de toutes les autres parties qui concourrent à former les belles choses.

Les autres sculpteurs de l'école de Florence imitèrent Michel Ange dans l'apparence du style anatomique, mais sans pouvoir saisir l'esprit de ce maître : voila pourquoi Jean Bologna, Mont-Orsoli & plusieurs autres lui sont si inférieurs. A la fin l'art de la sculpture tomba entièrement à Florence avec la république, & alla se fixer à Rome.

Ce fut l'Algardi qui commença à y introduire, dans la ſculpture, le ſtyle que les peintres de ſon tems y avoient déja adopté; c'eſt-à-dire, qu'il chercha à ſe ſervir dans ſon art de la même imitation qu'on emploie dans la peinture, qui conſiſte à chercher les effets du clair-obſcur, à agrandir certaines parties propres à frapper la vue; en un mot, à ſortir des limites de la ſculpture, dont l'objet eſt d'imiter les formes de la nature & non les apparences des objets; partie qui appartient à la peinture: c'eſt de cette façon qu'il introduiſit le ſtyle manièré.

A l'Algardi ſuccéda le Bernin, qui commença par où l'Algardi avoit fini, & qui, cherchant uniquement à éblouir les yeux, ſe livra, dans l'invention de ſes ſtatues & de ſes groupes, à une manière hardie & même fantaſque, mais qui ne laiſſoit pas d'être agréable, comme on peut le voir par ſes ouvrages qui ſont à Rome, dans leſquels il a toujours ſacrifié la correction au brillant, & dont il a altéré toutes les formes.

Les ſculpteurs qui ſont venus enſuite ont imité l'Algardi & le Bernin, mais d'une manière indéciſe; & s'ils ont fait uſage de la nature ce n'a été que pour trouver les formes & pour les ſoumettre à la manière de ces maîtres. Le Fiamingo, qui a ſu donner tant de beauté à la nature des enfans, a cherché à imiter l'antique dans ſa Sainte Suſanne; & en effet il eſt parvenu à en rendre les apparences, mais non pas les raiſons eſſentielles. Ruſconi eſt le dernier de ces ſculpteurs qui mérite d'être cité. Ses ouvrages ſont plus agréables que parfaits, parce que leur beauté, au lieu de découler des bons principes de l'art, ne conſiſte uniquement que dans l'obſervation de certaines

règles pratiques, qui, loin d'ennoblir l'art, ne font que l'avilir.

De tout ce que nous venons de dire fur la fculpture, il s'en fuit que cet art s'eft élevé par le moyen de la philofophie; qu'il commença à tomber lorfqu'on eut négligé ou outre-paffé les principes effentiels; qu'enfuite l'imitation des ouvrages des anciens lui donna une nouvelle naiffance; qu'enfin lorfqu'il ne fut plus guidé par l'efprit philofophique, le vrai but & l'objet de l'art, il tomba dans l'état méprifable où nous le voyons aujourd'hui. Peut-être y aura-t-il des perfonnes qui diront qu'il a fleuri en France, & qu'il y eft même encore dans un état floriffant. Mon ami, vous connoiffez les ouvrages des maîtres de cette nation, & vous favez ce qu'il faut en penfer. Le même efprit qui a régné parmi fes peintres a égaré auffi fes fculpteurs; c'eft-à-dire, qu'ils fe font tous trompés dans ce qui eft bon, en le portant au-delà des bornes néceffaires & de la vraifemblance.

Suivant les obfervations que l'hiftoire m'a fournies touchant les arts, il me femble que la peinture a été inventée beaucoup plus tard que la fculpture; je doute même fi les nations qui ont pratiqué la fculpture avant le tems des Grecs, ont jamais connu la peinture. Du moins n'en eft-il pas fait mention, ni dans l'Ecriture fainte, ni dans l'hiftoire ancienne, pas même dans celle des Egyptiens; d'où je conclus que toutes les nations ont ignoré cet art, jufqu'à ce qu'elles en euffent été inftruites par les Grecs. Et comme tous les arts doivent leur origine à l'imitation des objets que nous offre la nature, je crois qu'on ne fit pendant long-tems que peindre les fimula-

cres fculptés en bois avec des couleurs qui, à la vérité, imitoient celles de la nature; peut-être même dut-on cette idée aux couleurs propres aux fubftances dont ces fimulacres étoient faits, & particulièrement à celle de la terre cuite, qui, en quelque forte, reffemble au coloris de la chair. Pline rapporte plufieurs faits touchant l'invention de la peinture; mais cet écrivain les regarde lui-même comme peu exacts. Il croit néanmoins que cet art eft très-ancien; il cite même quelques peintures faites par les Grecs en Italie, qui de fon tems fe confervoient à Lanuvium, & dont les couleurs étoient encore fraiches, quoique ces ouvrages euffent été faits peu de tems après la deftruction de Troye. Le tems auquel fleurit, fuivant cet écrivain, Bularque, eft très-reculé; cependant il fuppofe qu'avant cet artifte avoient déjà paru ceux qui s'étoient occupé à faire des tableaux monochrones, c'eft-à-dire, d'une feule couleur. Ce paffage de Pline m'engage à faire quelques réflexions fur les ouvrages monochrones qu'on a trouvés à Herculanum, & qu'on garde dans le cabinet de Portici, que fa majefté Catholique a commencé à y former avec tant de goût, & qui pourra fatisfaire un jour au vœu de toutes les nations policées, fi l'on continue à le foigner avec le même zèle & le même amour éclairé pour les arts.

Ces peintures, ou pour mieux dire ces deffins, faits d'une feule couleur, c'eft-à-dire, d'un rouge noirâtre, fur des tables de marbre blanc, ont un foible degré de beauté dans le profil des figures; mais dans tout le refte ils femblent indiquer l'enfance de l'art, tant par le goût

des draperies que par les extrêmités des mains & des pieds. Quelques savans versés dans la langue Grecque n'ont pas été de mon opinion sur l'antiquité de ces tableaux, parce qu'ils prétendent que les caractères des noms des personnages représentés sont d'un tems bien postérieur. A quoi je pourrois répondre, que comme l'artiste étoit Athénien, il se pourroit que cette nation eût dévancé & surpassé les autres dans l'art de former des caractères. Mais, outre que cette explication ne me paroît pas suffisante, je trouve d'autres difficultés dans les couleurs avec lesquelles ces peintures sont faites; n'étant pas de la terre rouge, mais du cinabre (que les anciens appelloient *minium*); couleur que nous savons n'avoir été employée qu'après le tems d'Apelle. En un mot, si ces peintures n'ont pas été faites après-coup, c'est-à-dire, que si dans ce tems on n'a pas cherché à les faire passer pour plus anciennes qu'elles ne l'étoient en effet, il faudra convenir alors que la peinture a commencé à fleurir fort tard à Athènes, ou que les mauvais peintres n'ont pas rougi de mettre leur nom à leurs ouvrages; à moins qu'on ne suppose que ces tableaux étoient l'ouvrage de quelque riche amateur, qui n'étoit pas obligé d'en savoir davantage; ou bien enfin, qu'ils ne peuvent nous être d'aucune utilité pour la partie technique de l'histoire de la peinture.

Mais pour en revenir à nos réflexions, j'observerai que comme les écrivains ne nous apprennent rien de certain touchant l'origine de la peinture, nous avons lieu de croire que cet art commença par le simple trait, c'est-à-dire, par le contour, qu'on remplissoit d'une

couleur qui approchoit le plus de celle de l'objet qu'on vouloit imiter. Quelques peintures d'Herculanum, dans lesquelles on a cherché à imiter des ouvrages Egyptiens, viennent à l'appui de cette conjecture. Je ne prétends néanmoins pas qu'elles soient de ce tems-là; mais je crois qu'on a tâché de les faire dans ce goût, afin de les faire passer pour des productions véritablement Egyptiennes. C'est à-peu-près de cette manière que la peinture moderne a pris naissance, ainsi que je le ferai voir plus bas; & c'est aussi la même route qu'ont suivie les Chinois, qui, comme nous le voyons, n'ont pas porté l'art beaucoup plus loin que cette première ébauche grossière. Il paroît vraisemblable que cette enfance de la peinture a duré peu de tems dans la Grèce, si même elle y a jamais subsistée. Quoique Pline, qui a compilé tout ce que les auteurs qui ont vécu avant lui avoient écrit sur les arts, ne parle des couleurs qu'en passant, il nous donne cependant une idée de ce que devoient être les coloristes antérieurs aux monochronomistes; & comme je suppose qu'il parle principalement des Grecs, on peut hardiment conjecturer qu'ils ont bientôt abandonné cette manière. Je crois qu'ils commencèrent par donner à leurs ouvrages un peu de clair-obscur, qu'ensuite ils firent des monochrones, & qu'enfin ils sont parvenus, peu-à-peu, à donner aux objets leurs véritables couleurs locales; de sorte que le même esprit philosophique qu'ils montrèrent dans la sculpture, les conduisit sans doute aussi dans la peinture jusqu'au plus haut degré de perfection. Polygnote, qui vécut à-peu-près dans le même tems que Phidias, fut le premier qui observa parfaitement bien les convenances & le costume,

&

& mérita par ce talent les éloges de ce beau siècle de la Grèce. Parrhasius eut un pinceau facile, & posséda toutes les parties de son art, ainsi que Zeuxis & les autres peintres de son tems. Protogène fut doué d'un plus grand talent encore, & mettoit plus de fini dans son travail. Ensuite on vit paroître Apelle, lequel trouvant la carrière ouverte, & ayant le bonheur de vivre sous Alexandre le grand, (tems auquel la nature sembla faire des efforts supérieurs pour produire & vivifier les plus beaux génies, afin de soutenir la gloire & la liberté de la Grèce) porta l'art de la peinture à son plus haut degré, en lui donnant la grace : fruit heureux d'un talent décidé qui opère avec facilité, tant dans l'invention que dans l'exécution. Apelle étoit si convaincu lui-même qu'il possédoit bien cette partie, qu'en louant le savoir des autres peintres, il ajoutoit qu'il les surpassoit seulement dans la grace, & il blâmoit Protogène de ce que celui-ci ne savoit pas quand il falloit quitter un ouvrage. D'où l'on peut conclure que l'art étoit alors parvenu à son plus haut degré ; mais comme par cette même raison il ne pouvoit plus faire de nouveaux progrès, ni rester au même point, on commença à multiplier les tableaux & à les faire plus grands, en les divisant en différentes classes, comme, par exemple, en sujets bas ou *bambochades*, en une variété de choses bizarres ou *caricatures*, & en plusieurs autres espèces ridicules ; de sorte que la peinture éprouva le même sort que la sculpture, jusqu'à ce qu'enfin le luxe des Romains lui fit perdre toute la noblesse avec laquelle on l'avoit traitée dans la Grèce, en faisant peindre les murs de toutes les maisons par des pauvres Grecs ou par

des esclaves, incapables de penser par eux-mêmes, où d'imiter même les ouvrages des beaux tems de la Grèce, lorsque tous les citoyens d'une ville, où le peuple d'une province entière concouroient à payer le prix d'un tableau. A Rome, au contraire, les citoyens aisés faisoient peindre les pans des plus chétives maisons; car on croyoit que la peinture auroit déparé les beaux édifices, qu'on revêtoit de marbre & de bronze; ce qui demandoit plus de dépense que de goût. Dans les villes d'Herculanum, de Stabia & de Pompeii, si heureusement découvertes, par les soins de sa majesté Catholique, on a trouvé des peintures sur les murs des moindres maisons, & même sur ceux des auberges & des cabarets; & si dans quelques endroits on a découvert des ouvrages de peinture dans des temples, aux théâtres & aux autres bâtimens publics, on ne doit l'attribuer qu'à la pauvreté de ces villes, à la rareté ou à la disette entière du marbre; tandis qu'on l'employoit avec tant de profusion à Rome.

Examinons maintenant, mon cher ami, à quel degré de perfection les peintres Grecs, du meilleur tems, peuvent avoir porté leur art, & combien leurs ouvrages doivent avoir été beaux, puisque ceux qu'on a trouvés à Herculanum nous paroissent si dignes de notre attention. Nous ne pouvons douter que les anciens aient porté l'art du dessin au plus haut degré de perfection, comme nous le voyons par leurs statues; & quoique dans les tableaux d'Herculanum la partie du dessin n'est pas celle qui est la plus admirable, on y remarque cependant, en général, un très-bon goût & une très-grande facilité à rester dans les justes bornes des contours; c'est-à-dire,

qu'ils ne sont ni chargés, ni durs, ni secs. On est surpris surtout de la grande intelligence du clair-obscur qui y règne & de la nature de l'air ambiant, lequel étant un corps d'une certaine densité réflechit la lumiète & la communique aux parties qui ne peuvent pas la recevoir en ligne directe. Ayant remarqué combien ces parties sont bien traitées même dans les plus mauvais tableaux, quoique faits sans doute avec négligence, ce n'est qu'avec étonnement que je pense à la perfection que doivent avoir eu les ouvrages des célèbres artistes contemporains des sculpteurs qui ont fait l'Apollon du Belvedère, la Vénus de Médicis & les autres ouvrages de cette beauté, qui cependant ne sont pas encore des productions des artistes du premier rang de l'antiquité.

Quoique le coloris de ces peintures ne soit pas excellent, nous ne pouvons néanmoins pas douter que les anciens aient possédé cette partie en perfection, lorsque nous nous rappellons qu'ils ont su distinguer le coloris de deux Ajax, faits par deux différens artistes; en disant que l'un étoit nourri de roses & l'autre de chair. Ils connurent aussi la perspective, comme on peut s'en convaincre par les ouvrages trouvés à Herculanum. Et si l'on prétend qu'ils n'ont pas possédé cette partie, je demanderai alors quelle pouvoit être l'idée de Parrhasius quand il disoit, qu'on ne pouvoit être bon peintre sans savoir la géométrie. Ce que les anciens n'ont peut-être pas si bien connu que les modernes, c'est la composition pittoresque ou théâtrale; parce que leur principale étude avoit pour objet la perfection & la qualité des choses & non pas leur quantité. Il est à croire que leur manière de com-

poser les tableaux étoit peu différente du ftyle de leurs bas-reliefs, comme il eft facile de le remarquer par ces mêmes peintures d'Herculanum, qui font admirables pour les contraftes, la grace des figures, les belles parties & l'expreffion. On voit auffi qu'elles ont été exécutées avec une grande preftefle & franchife, & peintes d'un bon frefque. De forte que, fi l'on compare ces ouvrages avec les productions des modernes, & fi l'on confidère qu'ils ont été faits pour des lieux fi peu confidérables, on comprendra aifément combien la peinture des anciens devoit être fupérieure à celle de notre tems.

J'ai cru devoir faire cette petite difgreffion pour lever le doute où l'on eft, en général, fi les anciens ont été plus habiles dans l'art de peindre que les modernes, en fe fondant fur la médiocrité des peintures d'Herculanum & de quelques autres qui fe confervent à Rome; fans fe rappeller l'état miférable où les Romains avoient réduit la peinture. Cet art eut le même fort que la fculpture; les maîtres de l'un & de l'autre tombèrent dans la plus parfaite ignorance & le plus grand mépris; & l'abolition de l'idolatrie contribuant encore à leur décadence, on peut dire, qu'ils furent prefqu'entièrement oubliés, ou du moins réduits à cet état miférable que nous remarquons dans les images des Saints, & les Mofaïques d'un goût barbare qu'on voit encore dans quelques anciennes églifes.

Les arts languirent pendant plufieurs fiècles dans cet état d'abjection; & il eft furprenant que la même caufe qui hâta leur chûte fut auffi celle à laquelle ils durent leur renaiffance; favoir, le culte de la religion Chrétienne.

Le grand commerce que l'Italie faisoit à cette époque avec la Grèce & avec toutes les autres parties du monde, y produisit l'opulence; de sorte que les Italiens, voulant élever des temples & les orner d'images, appellèrent chez eux les misérables artistes Grecs de ce tems-là, pour venir exercer le peu de talent qu'ils avoient. Ce fut par ce moyen que les Vénitiens, les Toscans, les Romains & les Bolonois apprirent de ces nouveaux maîtres à faire quelques ouvrages grossiers; & c'est ainsi que l'art de peindre se répandit & se conserva en Italie jusqu'à ce que les Toscans le tirèrent enfin de sa barbarie, par l'exemple que leur donna Giotto & ceux de son école.

Ces premiers peintres Toscans continuèrent pendant quelque tems à suivre le style des derniers Grecs, tant dans les draperies que dans les proportions des figures, parce qu'ils se trouvoient plus éloignés des monumens Gothiques, & plus à même d'étudier les antiquités Romaines & les médailles anciennes. Cette première école fut suivie par d'autres maîtres qui firent quelques foibles progrès; tels furent Masolini & Masaccio, dont le jet des draperies approcha un peu de celui de Raphaël, quoiqu'il soit venu près d'un siècle avant lui. Ce qui retarda beaucoup le progrès de la peinture, c'est la méthode vicieuse qui s'introduisit alors, de remplir les sujets tirés de l'histoire ancienne des portraits de personnes vivantes habillées suivant le costume Florentin de ce tems-là; manière qui nuisit infiniment au bon goût. Cependant on fit alors quelque progrès dans l'art d'imiter la nature & dans l'étude de la perspective, par le moyen de laquelle Dominique Ghirlandajo trouva la manière de bien dif-

poser ses figures & ses groupes, & acquit une grande correction de dessin. Léonard de Vinci s'appliqua au clair-obscur & aux autres principales parties de l'art, qui dans ce même tems, commença à fleurir dans les états de Venise & dans la Lombardie, par les ouvrages des Bellini, de Mantegna, de Bianchi & de quelques autres. Mais la route que ces artistes avoient suivie & qu'ils tracèrent à leurs disciples ne permit pas à l'art de faire des progrès sensibles, ni d'aller au-delà de ce qu'avoient fait Léonard de Vinci & Pierre Perugin, dont le premier possédoit déja les principes du grand style, & le second une certaine grace & une facile simplicité.

Dans cet état des choses il se répandit sur l'art un rayon de cette même lumière qui avoit éclairé l'ancienne Grèce, lorsque Michel Ange, que son talent supérieur avoit déja élevé au-dessus de Ghirlandajo, vit à Florence les productions des anciens Grecs, dans la magnifique collection de Laurent de Médicis. Il chercha aussi-tôt à imiter ces grands modèles dans ses ouvrages de sculpture; & se disputant d'émulation avec Léonard de Vinci dans les ouvrages qu'ils étoient chargés d'exécuter tous deux dans les salles de l'ancien palais de Florence, il donna une nouvelle face à la peinture. Remarquez, je vous prie, mon ami, combien les circonstances peuvent contribuer à réveiller le talent, lorsque le gouvernement sait stimuler à propos l'amour-propre des artistes & cherche à les employer aux grandes choses. Combien ne se perd-il pas de beaux génies faute de recevoir les encouragemens nécessaires? Mais dans ce siècle, où la grande prospérité de la république de Florence fut la cause même

de la perte de sa liberté, & que le pouvoir temporel sans borne de la cour de Rome la conduisit à sa chûte, toutes les puissances de l'Europe se trouvèrent en fermentation, & les idées du peuple même s'agrandirent parmi ces troubles. Dans ce tems, dis-je, on s'apperçut que les talens supérieurs doivent être employés aux grandes choses; ce qui servit beaucoup à donner de l'essor aux arts. Michel Ange fut chargé de faire une statue de marbre de vingt-deux palmes de hauteur, qui est l'ouvrage le plus colossal qu'on ait fait dans les tems modernes.

Le pape Jules II, voulant se faire ériger un magnifique mausolée, appella Michel Ange à Rome, & pendant le tems qu'on cherchoit un emplacement convenable à ce monument, ce pontife fit peindre, par Michel Ange, la voûte de la chapelle de Sixte IV. Cet ouvrage offrit un champ proportionné au talent de l'artiste, lequel n'ayant alors que trente ans, savoit déja nourrir le feu de son génie au lieu de le dissiper. Et en effet, on voit dans cette chapelle, peinte à différentes reprises, quoique successivement, qu'il améliora peu-à-peu son style, & que sans une pareille occasion il ne feroit peut-être jamais parvenu au degré auquel il a atteint; car il donna de la grandiosité à tout l'ouvrage, les contours en sont corrects, les formes pleines d'intelligence, toutes les parties ont un grand relief & il y règne une variété convenable, dont on n'avoit pas encore eu jusqu'alors une juste idée.

Sous le même pontificat de Jules II, Raphael fut appellé à Rome pour peindre les salles du Vatican. C'est dans ce vaste champ que commença à s'exercer ce sublime

génie, qui avant de finir le premier tableau avoit déja agrandi son style.

En commencant son second tableau, c'est-à-dire, celui de la Philosophie, appellé l'Ecole d'Athènes, il partit du point où il étoit resté quand il finit le premier, & ce fut alors qu'il porta la peinture au plus haut degré où on l'ait jamais vu depuis le tems des Grecs. Toutes les parties qui restoient à découvrir après Michel-Ange se trouvent réunis dans cet ouvrage. L'invention, la composition, l'expression, le jet des draperies, la variété des caractères, l'intelligence & les finesses de l'art y sont exécutés avec la plus surprenante facilité.

Raphaël continua à peindre les autres salles; & ce fut lorsqu'on découvrit la première fois la voûte peinte par Michel-Ange, que les ouvrages de Raphaël trouvèrent le plus d'admirateurs. On prétend qu'il avoit étudié à Florence les cartons de Michel-Ange; mais quand même cela seroit vrai, on peut dire que le style n'en étoit pas analogue au goût délicat du peintre d'Urbin, lequel pratiquoit encore alors la manière de son maître; d'ailleurs, ce style ne convenoit point aux tableaux qu'il peignit dans les loges du Vatican. Peut-être que le talent de Michel-Ange avoit flatté le goût de Raphaël dans les ouvrages de la chapelle Sixtine, où il a montré une plus grande facilité & suavité; & que c'est de la réunion de ce grand style de Michel-Ange & de la pureté & de la correction qu'il possédoit lui-même, qu'il forma le goût qu'on trouve dans les ouvrages qu'il fit dans la suite.

Le premier fruit de ce nouveau style de Raphael, fut le tableau du Prophête Isaie qui est dans un pilastre de l'église

l'églife de S. Auguftin à Rome; il a toute la grandiofité des prophêtes de la chapelle Sixtine; mais avec cette différence, que dans l'un on ne reconnoit point l'art dont le peintre s'eft fervi pour lui donner cette grandiofité, & que dans les autres on apperçoit trop l'intention de l'artifte. On raconte qu'à l'occafion d'une conteftation qui s'étoit élevée entre Raphaël & celui qui avoit ordonné ce tableau, le peintre d'Urbin en appella au jugement de Michel-Ange, qui décida que le feul genou qui eft nud, valoit plus que le prix qu'on payoit pour tout l'ouvrage; fait qui nous donne à connoître la manière de penfer de ces deux immortels artiftes. Le Condivi rapporte une autre preuve du caractère élevé & noble de Raphaël, qui avoit coutume de dire: « qu'il rendoit grace au ciel d'être né » du tems de Michel-Ange ». C'eft avec une pareille grandeur d'ame que les perfonnes d'un vrai mérite doivent fe difputer la palme de la gloire.

Ce fut dans le ftyle dont nous venons de parler, que Raphaël peignit les Sybilles dans l'églife *della Pace*, & l'on ne peut rien voir de plus parfait en ce genre. C'eft auffi dans le même goût que font les autres ouvrages qu'il exécuta lui-même. Le dernier tableau que nous avons de lui, c'eft-à-dire, celui de la Transfiguration, offre de fi grandes beautés, tant dans l'invention & la difpofition, que dans l'exécution des parties qu'il a peintes lui-même, que nous ne pouvons que regretter que cet artifte ait laiffé, pendant une partie de fa vie, fommeiller fon fublime génie, qui femble avoir été d'une trempe pareille à celui des Grecs; & qui nous prouve que s'il eût fleuri pendant les beaux jours des arts, il auroit fans doute

produit des choſes auſſi admirables qu'eux ; puiſque parmi les modernes, il eſt le ſeul qui ait poſſédé les parties eſſentielles de la peinture, ſavoir, l'invention, la compoſition, l'expreſſion, la variété, le deſſin, le coloris & le jet des draperies ; de ſorte que pour égaler les anciens, il ne lui manquoit que le ſtyle de la beauté, qu'il ne pouvoit apprendre ni des écoles, ni des uſages de ſon ſiècle.

Dans ce même tems, le Giorgone formoit une école de peinture à Veniſe un peu antérieure à celle du Titien ; laquelle école fit de rapides progrès par les occaſions qu'elle eut de peindre de grandes choſes. Comme le Titien, qui demeuroit à Veniſe, ne put jouir de l'avantage de voir les ouvrages des anciens, il n'eut pas le moyen de ſe pénétrer, comme Michel Ange, du grand ſtyle ; ce qui fut cauſe qu'il n'a pas donné à l'intelligence des formes, toute l'attention que mérite cette partie, & qu'il s'eſt appliqué davantage à ſaiſir les apparences de la vérité qui dépendent des couleurs locales des objets ; de ſorte qu'en s'appliquant conſtamment à imiter la nature, il eſt parvenu dans cette partie à une telle perfection que perſonne n'a jamais pu l'égaler. Le Titien eſt en partie redevable de ſes talens à la magnificence des ſeigneurs Venitiens, qui ſe faiſoient peindre eux-mêmes par cet artiſte, ou qui vouloient avoir des femmes nues de ſa main.

Le duc de Mantoue employa Mantegna, contemporain du Titien ; & dans ce même-tems, il s'établit, dans le duché de Modène, une académie qui fut la première d'Italie & dont eſt ſorti Bianchi, le maître d'Antoine

Allegri, dit le Corrége. Celui-ci fut appellé à Parme pour y peindre l'église de S. Jean des moines Bénédictins; & c'est par cet ouvrage, qui étoit très-considérable pour ce tems-là, qu'il se forma un style analogue à cette manière, qui frappa tellement les Parmesans qu'ils le chargèrent de peindre la coupole de la cathédrale. Le Corrége devoit ce grand talent à l'étude qu'il fit des belles parties des peintres de son tems & de ceux qui l'avoient précédé. C'est sous le Bianchi qu'il apprit les premiers élémens de la peinture; ensuite il étudia sous Mantegna, artiste savant & grand admirateur des anciens, qu'il lui conseilla d'étudier. Le Corrége s'appliqua aussi au plastique ou à l'art de modeler, qu'il pratiqua de compagnie avec Begarelli. Ce fut cette pratique de la sculpture qui lui facillita beaucoup l'intelligence des formes; & par l'étude de l'antique, il sortit des limites étroites du style mesquin & froid de ses maîtres, & fut le premier peintre qui chercha à flatter les yeux par une certaine grace & suavité, dont il fut l'inventeur: partie dans laquelle personne n'a pu encore l'égaler.

Le mérite principal des ouvrages du Corrége, consiste dans la rondeur ou le relief, dans l'intelligence du clair-obscur & dans la variété avec laquelle il a rendu la nature, ainsi que dans l'invention des masses.

C'est en suivant cette marche que la peinture parvint au plus haut degré de perfection auquel les modernes l'aient jamais portée : Michel Ange lui ayant donné la fierté des contours, les formes des corps les plus robustes & toute la grandiosité possible; Raphaël, l'invention, la composition, la variété des caractères, l'expression des

paſſions de l'ame & l'idéal des draperies; le Titien l'intelligence des couleurs locales avec les divers accidens que la modification de la lumière peut y produire; le Corrége enfin, la beauté dans la dégradation du clair-obſcur, la ſuavité & l'expreſſion agréable de la grace & du goût.

La peinture étant parvenue à ce degré, il fallut néceſſairement, ou qu'elle fit de nouveaux progrès ſur les traces de ces maîtres, ou bien qu'elle dégénerât en nouveautés bizarres, ainſi que cela eſt, en effet, arrivé. Les Toſcans qui voulurent imiter le ſtyle de Michel-Ange, parvinrent bien, en quelque ſorte, à copier la fierté de ſes contours, mais ſans y mettre l'eſprit & l'intelligence de leur maître; & c'eſt de cette manière que Salviati, Bronzini, Vaſari & quelques autres tâchèrent de ſe donner ſa manière.

Ce fut ſur ces mêmes principes que les diſciples de Raphaël parvinrent à poſſéder quelques parties de ſon talent; mais aucun d'eux ne ſut atteindre à l'eſſentiel. Jule Romain, en cherchant à imiter ſon goût grave & expreſſif, tomba dans le noir, & ſes figures ont une expreſſion théâtrale & affectée. Polydore, dit le Caravage, voulant être facile ne fut ſouvent qu'incorrect. La manière de Pierino reſſemble toujours au ſtyle Toſcan. Pellegrino Manari eſt mort jeune; & c'eſt ainſi que finit cette illuſtre école.

Le Corrége ne laiſſa aucun diſciple digne de lui; car le Parmeſan qui lui ſuccéda immédiatement, ſe fit un goût particulier de la manière des diſciples de Raphaël & de la grace du Corrége, mais en la chargeant.

Quoique le Titien n'ait pas non plus laiſſé de diſciples,

les Vénitiens furent néanmoins plus heureux, parce que l'art continua à fleurir dans leur pays par le pinçeau de Paul Veronèse, qui dédaignant d'imiter ses prédécesseurs, se forma un style particulier en calquant ses ouvrages sur la nature; tandis que tous les autres successeurs & admirateurs des maîtres dont nous venons de parler, cherchèrent à imiter quelques-unes de leurs parties, sans se ressouvenir que le principal but de l'art est de bien saisir la nature & de la rendre avec vérité.

On ne peut douter, & l'expérience nous le prouve, que chaque siècle a son caractère différent & particulier, lequel, en causant une fermentation générale, sert à échauffer les esprits. C'est ainsi que, par un heureux hasard ou par d'autres causes, qu'il est inutile d'approfondir ici, on a vu pendant le quatorzième & le quinzième siècles, par toute l'Europe, de grands hommes illustrer les armes, les lettres & les arts. L'Allemagne, la France, la Flandres & la Hollande virent également fleurir chez eux les beaux-arts; mais les causes physiques du climat de ces contrées ne leur permirent pas d'y faire de grands progrès; & l'on peut dire que, généralement parlant, les idées ne purent jamais s'y élever au même degré qu'en Italie. Cependant, comme ces nations sont toutes laborieuses & ingénieuses, elles ont plus ou moins approché de la perfection dans quelques parties de l'art.

Le commerce ayant introduit les richesses en Hollande & dans la Flandres, il se forma dans ces pays quelques artistes qui se firent admirer par leur talent supérieur à imiter la nature Mais quelques autres contrées plus à portée de recevoir des instructions, à cause de leur com-

munication avec l'Italie, firent de plus grands progrès; telles furent entr'autres Augsbourg & Nuremberg, villes libres de l'empire où fleurit la peinture, mais fur-tout la gravure; ce qu'il faut principalement attribuer à la cifelure des armes & à la fonte des caractères d'imprimerie qu'on inventa dans ce tems-là, au grand avantage des lettres & du commerce. Et comme on publia alors beaucoup de livres ornés de planches gravées en cuivre & en bois, cela donna lieu à plufieurs artiftes à s'appliquer à la peinture, afin de pouvoir inventer & produire des chofes nouvelles. Albert Durer trouva l'art de la gravure déja fort avancé quant à la partie mécanique, mais il y apporta une plus grande correction de deffin, à laquelle il joignit la partie de l'invention; & par le moyen de laperf pective il trouva la manière de grouper fes figures, de bien pyramider fes groupes fur divers plans, & de donner de la profondeur à fes ouvrages, ainfi que Ghirlandajo en avoit montré à Florence l'exemple dans la peinture. Plufieurs artiftes tâchèrent d'imiter Albert Durer, qui, s'il eût paffé en Italie, auroit certainement épuré fon goût. Mais ni lui, ni fes imitateurs ne purent fortir de leur ftyle barbare, en ne voyant que la nature de leur païs & le coftume extravagant de leur fiècle. Toutes les autres nations eurent le même fort, & reftèrent privées du bon goût auffi longtems qu'elles n'eurent point une communication ouverte avec l'Italie, où dans la fuite elles ont puifé le goût des arts.

La guerre qui s'éleva à la fin de ce beau fiècle, fut également funefte à toute l'Europe en général, & à l'Ita-

lie en particulier. Les princes de ce pays ne s'occupant plus alors que des armes, commencèrent à perdre l'amour des arts. Les malheurs de la guerre désolèrent plusieurs provinces & villes florissantes. Rome, entr'autres, souffrit beaucoup par le fameux sac auquel elle fut livrée par les Espagnols & par les Allemands commandés par le connétable de Bourbon. Florence perdit sa liberté, & toute l'Italie éprouva des convulsions horribles. Venise seule resta tranquille au milieu de cette désolation générale, & le Titien survécut à ces troubles. Mais comme l'argent étoit devenu fort rare, ou pour mieux dire, comme les besoins des princes de l'Italie augmentoient chaque jour par les dépenses exorbitantes que demandoit la guerre, les arts manquèrent d'encouragement, & les artistes cherchèrent à finir promptement leurs ouvrages d'un style maniéré & chargé : c'est ainsi que les arts tombèrent & languirent pendant long-tems.

Heureusement qu'il parut alors à Bologne quelques grands génies, tels que les Carache. Comme ces artistes étoient nés dans la médiocrité, ils se contentèrent de modiques récompenses, & s'appliquèrent avec un zèle infatigable à se rendre supérieurs dans leur art aux Procaccini, à qui l'on portoit d'autant plus envie qu'ils étoient étrangers. Louis, l'aîné des Carache, avoit étudié les chefs-d'œuvre du Corrège, dont il imitoit, quoique foiblement, la grandiosité des formes & des masses. Il fut le maître de ses cousins, Annibal & Augustin Carache, qui, à un talent naturel, joignirent l'étude des ouvrages d'un bon style ; mais qui, en même tems, s'appliquèrent à travailler avec prestesse ; c'est pourquoi

les premiers ouvrages d'Annibal font de bon goût, mais chargés & peu raifonnés. Il améliora fon ftyle en étudiant les ouvrages du Corrége ; cependant comme fon talent tenoit plus de l'artifan que de l'artifte, il fe contenta d'imiter en partie l'apparence de fon grand modèle, fans chercher à pénétrer dans les caufes de fon ftyle : voilà pourquoi il ne put jamais acquérir ni la grace, ni la délicateffe, ni la fuavité du Corrége. Il rendit néanmoins un grand fervice à l'art, en traçant une route nouvelle & plus facile pour arriver au goût; fes prédéceffeurs, qui avoient acquis une grande facilité, ayant donné dans des compofitions bizarres & extravagantes.

Pendant qu'Annibal fe trouva à Venife, il y étudia la manière de Paul Véronèfe, qu'il imita en partie; mais lorfqu'il vit à Rome les ouvrages de Raphaël & les ftatues antiques, il adopta tout de fuite un autre ftyle. Il modéra la fougue de fon génie, châtia la caricature de fes formes, & chercha à imiter la beauté du caractère antique. Cependant il conferva toujours une partie du ftyle du Corrége, pour ne pas trop s'écarter de la grandiofité. En un mot, il acquit alors des talens qui lui ont mérité le premier rang après les trois grandes lumières de la peinture.

Louis Carache fe rendit auffi à Rome, pour aider fon frère Annibal à peindre la galerie Farnèfe ; mais s'étant apperçu qu'il étoit plus difficile de fatisfaire les connoiffeurs de Rome que ceux de Bologne, il retourna dans fa patrie, où il entreprit les tableaux du couvent de S. Michel-au-bois, dans lefquels il employa un ftyle plus raifonné & de meilleur goût, & fit voir l'eftime qu'il faifoit de Raphaël,

phaël , en employant dans l'un de ses sujets la Sapho du Parnasse au Vatican.

C'est donc aux Carache que nous devons le rétablissement de la peinture. De leur école sortirent le célèbre Guide , artiste d'un mérite supérieur , que son pinceau facile & élégant auroit placé à côté de Raphaël , s'il avoit eu de meilleurs principes ; le Dominicain qui s'attacha davantage aux formes de l'antique , & dont les ouvrages nous font voir qu'il s'étoit particulièrement appliqué à étudier le Laocoon & le Gladiateur ; Lanfranc , d'un génie fertile , qui eut pour objet principal la distribution des masses & les mouvemens des ouvrages du Corrége , sur-tout de ceux de la coupole de la cathédrale de Parme , mais dont il ne prit cependant que les apparences & non les causes philosophiques de l'art ; l'Albane qui étudia les formes de l'antique , & dont le style est si agréable & si plein de grace. En un mot , aucun des disciples des Carache ne peut être accusé d'avoir manqué de goût.

Le style du Guerchin est original. Ce peintre eut une grande connoissance du clair-obscur ; & s'il avoit mis plus de noblesse dans ses ouvrages , il auroit pu se placer à côté du Guide.

Le même esprit qui inspira les Carache en Italie , produisit des peintres de mérite dans plusieurs autres pays de l'Europe. En Espagne , l'art de la peinture commença à fleurir sous le règne de Charles V & de Philippe II , par les causes dont nous avons parlé plus haut ; sur-tout par les grands ouvrages que ce dernier monarque fit exécuter. Mais ce fut un malheur pour l'Espagne qu'à cette époque la peinture se trouvât déjà corrompue par les

caricatures & par le ſtyle maniéré ; & comme la plus grande partie des peintres qui paſsèrent en Eſpagne étoient de l'école Florentine, qui s'étoit toujours diſtinguée par le deſſin & par une certaine auſtérité ſombre, ce goût ſe fixa tellement en Eſpagne, qu'il y dura juſqu'à ce que les Eſpagnols virent les ouvrages de Rubens, qui furent tellement goûtés par le grand nombre, qu'on s'appliqua avec ardeur à les imiter ; de ſorte qu'il ſe forma un ſingulier ſtyle mixte, de la manière de ce maître & de celle de ſes imitateurs.

Le ſeul Diègue Velaſquez dédaigna de ſuivre la route de l'imitation, & s'éleva par ſon talent extraordinaire à un ſtyle qui lui fut propre. En s'appliquant à imiter ſcrupuleuſement la nature & en étudiant les raiſons des choſes ainſi que les effets du clair-obſcur, il parvint à avoir une touche fière & hardie, en ne faiſant, pour ainſi dire, qu'indiquer les choſes qu'il voyoit dans la nature, ſans les décider, ni les copier. Malgré ces principes, comme Velaſquez, & moins encore les autres peintres de l'école Eſpagnole, n'avoient point d'idées exactes du mérite des ouvrages des Grecs, ni de la beauté, ni de l'idéal, ils ne firent que ſe copier les uns les autres, & leur plus grand talent fut de bien imiter la nature, mais ſans choix ; de manière qu'on ne peut les regarder que comme de ſimples copiſtes de la vérité.

Quelques Flamands, comme je l'ai dit, paſſèrent en Italie & s'élevèrent à un certain degré de perfection ; mais le grand nombre, plus frappés de l'utile qu'animés de l'amour de la gloire, s'adonnèrent à peindre de petits tableaux de chevalet, tant le payſage que la nature

morte & d'autres objets ſemblables. Rubens parut enfin, & déploya un talent ſupérieur. Ce peintre, ayant étudié les ouvrages du Titien à Veniſe, tacha de l'imiter, mais en prenant une route plus facile; & cherchant à captiver les yeux, il chargea tous ſes objets, quelque degré de beauté qu'euſſent ſes modèles; & cela d'autant plus qu'il n'avoit pas, comme le Titien, des idées ſimples & diſtinctes des choſes : ce qui fut cauſe qu'il ſortit des limites d'un juſte contour & s'écarta de la vérité. Il eut cependant le même mérite que les Carache; c'eſt-à-dire, qu'il fut le chef de l'école Flamande, laquelle n'avoit pas, avant lui, un caractère décidé qui lui fût propre.

Antoine Van Dyk, qui parut à-peu-près dans le même-tems, fut plus ami du vrai, particulièrement dans ſes portraits, partie dans laquelle il mérite le premier rang après le Titien; il fut même plus élégant que celui-ci dans ce qu'on appelle acceſſoires. Tous les autres maîtres Flamands méritent également de l'eſtime, ſelon qu'ils ſe ſont plus ou moins approchés du talent de ces deux maîtres.

En France on commença à connoître l'antique par les ouvrages que François I y apporta d'Italie & par ceux qu'il fit faire à Fontainebleau, par Roſſo, par Primatice & par Nicolas dell' Abate. Cependant malgré ces ſecours les arts ne firent que de foibles progrès dans ce royaume, à cauſe des guerres civiles qui durèrent juſqu'au règne de Louis XIV; & quoique Rubens y eût déja peint la galerie du Luxembourg, le petit nombre d'ouvrages

antiques qui se trouvoient en France, préservèrent cette nation du style de ce maître. La culture des belles-lettres & les traductions qu'on donna des auteurs Grecs, enflammèrent les artistes François du desir d'imiter les ouvrages des anciens, & d'aller les étudier à Rome. De sorte que s'il ne se forma, pendant long-tems en France aucun peintre d'un talent supérieur, il ne s'y introduisit pas non plus aucun style vicieux. Enfin, parmi le grand nombre qui se rendirent en Italie, le Poussin fut celui qui se proposa d'imiter en tout le goût antique auquel il auroit véritablement atteint, s'il n'eut pas rencontré des obstacles dans les mœurs & le costume de son siècle. L'habitude de peindre à l'huile des tableaux de chevalet l'empêcha d'agrandir son style & de faire des ouvrages aussi bien raisonnés que ceux des premiers peintres d'Italie; mais en ne considérant ses productions que comme des ébauches ou des esquisses, on peut les regarder comme excellens.

Après le Poussin, on doit placer immédiatement Charles le Brun, qui passa de même en Italie pour étudier les chefs-d'œuvre qu'on trouve dans ce pays. Ce peintre, doué d'un esprit vif & d'une invention heureuse, fut à même de déployer ses talens dans les grands ouvrages dont il fut chargé par Louis XIV. On peut de même regarder comme de bons peintres, Mignard, le Sueur, Bourdon & plusieurs autres qui fleurirent en France; jusqu'à ce que les artistes de ce pays abandonnèrent enfin les bons principes & l'étude réflechie des grands maîtres; lorsque quelques hommes de talent, auxquels on a donné le nom des *Spirituels*, tels que Jouvenet &

Coypel sortirent des limites du beau & du bon, en chargeant l'un & l'autre, & en cherchant plus à plaire aux yeux qu'à satisfaire l'esprit.

Qu'on ne soit pas surpris que cela ait eu lieu en France, puisqu'en Italie même on s'est écarté du bon goût de l'école des Carache. Qui est-ce qui du tems de Michel Ange auroit pensé qu'il seroit sorti de l'école Toscane un Giovanni di San Giovanni, peintre d'un très-heureux génie, mais si éloigné du bon style ? Qui sur-tout se seroit imaginé que Pierre de Cortone auroit renversé toutes les idées de l'art en Italie, en négligeant l'étude des grands principes qui jusques à son tems, avoient servi de fondement à la Peinture, & en se bornant uniquement à composer pour séduire les yeux des spectateurs ? Dans ce même-tems, on vit à Rome André Sacchi, peintre qui posséda le même goût & la même facilité que Pierre de Cortone, & qui donna l'exemple de ne faire, pour ainsi dire, que des ébauches, en indiquant seulement les idées des choses, sans leur donner un caractère décidé.

Les écoles de Rome & de Florence changèrent alors de méthode. Celles de Bologne & de Lombardie s'éteignirent insensiblement : à l'Albane succédèrent Cignani & & Ventura Lamberti ; & ceux-ci furent, à leur tour, suivis de Franceschino, de Joseph del Sole & du fantasque Crespi, qu'on peut regarder comme le dernier. A Venise la peinture tomba tout-à-coup après le Giorgone, le Titien, Paul Veronèse & le Tintoret ; à cause que les successeurs de ces maîtres ne travaillèrent qu'à parvenir à une grande facilité, sans chercher à posséder les principes fondamentaux de l'art & cette perfection qui a rendu les

premiers ſi célèbres ; de ſorte que cette école ne s'eſt uniquement occupée que de ce qu'on appelle le goût.

Rome eut un ſort plus heureux, parce qu'André Sacchi fut ſuivi de Carle Maratte, ſon diſciple, qui s'appliqua avec zèle à deſſiner les ouvrages de Raphaël au Vatican, & par ce moyen, prit dès ſon enfance l'amour du beau & un deſſin correct ; mais le goût général de ſon ſiècle ne lui permit point d'adopter entièrement le caractère de Raphaël. L'occaſion de peindre ſans ceſſe des Madonnes & des tableaux d'autel le portèrent à ſe former un goût mixte de ceux des Carache & du Guide ; & c'eſt par ce goût qu'il ſoutint la peinture à Rome qui n'y tomba pas comme ailleurs.

Tandis que cela ſe paſſoit à Rome, Lucas Jordans formoit à Naples une nouvelle école. Il commença par ſe former ſous Ribera, & ſe rendit enſuite à Rome, où il étudia rapidement les ouvrages des Carache & de leur école, & finit par adopter le ſtyle de Cortone. Muni de ces richeſſes, il retourna à Naples, où il reçut de ſi grands encouragemens qu'il y forma, comme nous l'avons dit, une école, de laquelle ſortirent Solimène & pluſieurs autres maîtres ; & comme dans ce tems-là, on manquoit à Rome de bons peintres, un des diſciples de Solimène, appellé Sébaſtien Conca, y apporta cette manière de peindre, & des principes plus faciles que bons, par leſquels la peinture finit de tomber tout-à-fait.

C'eſt donc par cette route que ce bel art s'eſt totalement dégradé de nos jours ; car quoique différens maîtres aient poſſédé quelques parties, ils n'ont dû ce foible talent qu'à une pratique purement mécanique,

plutôt qu'à des principes & à des régles fondés sur la raison. On peut dire qu'en général les artistes sont les adulateurs des yeux des amateurs, & que ceux-ci ont corrompu leur goût & leurs idées par les ouvrages des dernières écoles.

Il faut avant de finir que je dise quelque chose de l'architecture, qui est la sœur des deux autres arts dont nous venons de parler. Je la considérerai sous deux points de vue différens, comme devant son origine à deux différentes causes, savoir la nécessité & le plaisir de l'imitation. Au commencement, l'architecture ne pouvoit pas être mise au rang des beaux-arts, mais seulement parmi les arts mécaniques; car le soin de se garantir des injures du tems & l'art de construire des bâtimens solides n'ont rien de commun avec la beauté; & en effet, nous voyons qu'à cet égard les édifices des Egyptiens, des Arabes & des Goths ne le cèdent pas à ceux des Grecs & des Romains. Mais qui est-ce qui osera dire qu'ils soient aussi beaux? Quant à l'origine de cet art, il paroît certain qu'il a été inventé & porté à sa perfection en différens pays, suivant la nature de leur climat, les matériaux propres à ces contrées & le besoin des peuples qui les habitent.

Dans les climats chauds & dépourvus d'arbres, la nature a offert pour retraite aux hommes le sein des montagnes & les cavernes; & dans les pays froids elle leur a donné des forêts; ce qui dans les premiers aura fait naître l'idée de se former des grottes, & dans les seconds celle de construire des cabanes. Il est naturel de croire que lorsque la population s'étendit davantage, les peuples

pasteurs songèrent à se faire des tentes, qui sont encore une autre espèce de fabrique. Jusqu'ici le besoin avoit reglé le plaisir de l'homme; mais l'esprit ne pouvant rester long-tems occupé de la même chose, on chercha bientôt à sortir de cet état; & comme nous desirons naturellement de trouver dans tous les objets quelque chose qui frappe & occupe nos sens & notre ame, on tâcha de donner à ces différentes pratiques d'architecture quelque grace; c'est-à-dire, d'y imprimer un certain je ne sais quoi, sans lequel les choses sont bien ce qu'elle doivent être, mais qui y donne un intérêt qui réveille notre attention, & nous porte, malgré nous, à la réflexion, comme on voit que l'ont fait toutes les nations, même les plus barbares, quoique sans goût & sans discernement. Il semble donc qu'il est naturel à l'homme de ne rien faire sans quelque cause qui le détermine.

Si nous remontons à l'origine de l'architecture, nous trouverons que cet art a pris naissance dans l'orient, par l'idée que donna aux hommes la vue des montagnes & des collines; de sorte qu'ils ammoncelèrent & entassèrent des pierres & de la terre pour leur asile, en se flattant d'égaler par leur art la nature. Les vastes murailles qu'on élevadans les premiers tems du monde n'étoient que des espèces de collines destineés à renfermer une portion de peuple, & formoient ces villes immenses dont parle l'histoire: la tour de Babylone même étoit une véritable montagne.

Les pyramides & les autres monumens qu'on admire encore en Egypte nous présentent les mêmes idées. Les Egyptiens imaginèrent, long-tems avant les Grecs, l'usage de faire servir les figures humaines & celles des animaux

animaux à soutenir les édifices; en donnant, pour ainsi dire, de la vie aux pierres destinées à porter une partie des bâtimens. La forme de leurs colonnes n'avoit pas la moindre élégance, & peut-être même n'en employèrent-ils que lorsqu'ils eurent vu les ouvrages des Grecs. Dans les autres édifices de l'Asie, de la plus haute antiquité, on ne trouve de même aucune proportion élégante; & l'on peut dire qu'il n'y avoit alors aucune espèce d'architecture, mais seulement un certain art de bâtir des maisons.

Les Grecs de l'Asie mineure furent les premiers qui donnèrent une forme à l'art, en employant la beauté dans la construction de leurs édifices. Vitruve & d'autres écrivains remontent dans leurs recherches à cette origine de l'art; & en effet, on s'apperçoit facilement que l'idée des tentes & des cabanes s'est conservée jusque dans les plus magnifiques bâtimens; mais comme l'architecture n'a point de modèle, ni de prototype dans la nature, il ne fut pas facile d'en trouver promptement les plus belles proportions; & par ce défaut elle resta exposée aux caprices des hommes & aux circonstances des tems.

Les premiers Grecs, à qui la force parut la qualité essentielle de l'homme, cherchèrent à mettre de l'idéal dans la solidité. Lorsque les mœurs commencèrent à s'adoucir davantage & que les idées se développèrent mieux, ils connurent le beau, & donnèrent des proportions plus élégantes à leurs édifices. Mais comme la nature avoit doué ce peuple d'un esprit philosophique, ils ne passèrent point les justes limites & ne chargèrent point leurs ouvrages d'ornemens inutiles; mais se tinrent toujours dans les bornes prescrites par la raison & par

le goût, sans lesquels il ne peut y avoir aucune beauté dans l'architecture. Cet art doit donc sa naissance au besoin de se garantir des injures du tems. Sa beauté consiste dans un caractère qui réponde au but qu'on s'est proposé, tant dans les formes que dans les ornemens, & ses limites doivent être reglées par la raison. Les Grecs dans leur meilleur tems observèrent toutes ces règles.

Les Romains qui formoient une nation plus opulente & plus fastueuse que les Grecs, mais dont le goût n'étoit pas si épuré, chargèrent l'architecture d'ornemens, la partagèrent en plus d'ordres & de divisions, s'écartèrent enfin de la belle simplicité & de la noble solidité, en interrompant les principaux membres par des contours tracés par le seul caprice. Lorsque, dans la suite des tems, les beaux-arts tombèrent dans un total oubli sous les empereurs Romains, uniquement occupés de la guerre, & quand, par les invasions des barbares, le bon goût disparut entièrement, l'on vit paroître l'architecture appellée Gothique; non pas à cause que quelque horde de ces barbares ait apporté en Italie un style particulier d'architecture; mais parce que voulant imiter sans règles & sans principes les anciens édifices qu'ils avoient ruinés, en y mêlant leurs propres idées dictées par l'ignorance, ils s'écartèrent des loix du bon goût & des belles proportions de l'art.

Ce qui contribua encore grandement à la chûte de l'art, ce fut la translation du siége de l'empire de Rome à Constantinople, & sa division en empire d'orient & d'occident. Dans des contrées, telles que la France & l'Allemagne, que leur éloignement & leur peu de com-

merce avec la Grèce & l'Italie empêchèrent de connoître les principes de la belle architecture Grecque, il fut impossible de s'élever jusqu'au bon goût, de sorte que dans ces pays on alla guère au-delà des simples notions de l'art de bâtir. Dans la suite , & peut-être bien par le moyen de la religion & de quelques moines Grecs fugitifs , ces nations se formèrent quelques idées des édifices qui décoroient la ville de Constantinople , d'après lesquels ils construirent des temples , en ne suivant toujours que les simples règles du mécanisme de l'art de bâtir. Enfin , en poussant plus loin cette pratique & en faisant consister tout le mérite dans la difficulté & dans la hardiesse de l'exécution , & non dans la pureté & l'élegance , on vit paroître les productions les plus bizarres & les plus contraires au bon goût; & c'est de cette sorte que le hasard dónna naissance à ce genre d'architecture que, par abus , on appelle *Gothique*, mais qui est véritablement *Teudesque* , c'est-à-dire , qu'il a pris son origine en Allemagne.

Lorsqu'il se fut établi un nouvel empire en Allemagne , la grandeur de cette cour imposa, pour ainsi dire, aux autres nations le desir d'imiter ses modes & ses goûts. Et c'est de cette manière que la pratique d'architecture dont nous venons de parler fut adoptée par toute l'Europe & y dura jusqu'à ce que l'Italie , par son heureuse influence, fit disparoître la barbarie qui s'étoit introduite. Les Vénitiens furent les premiers, je crois , qui , en l'honneur de S. Marc, élevèrent un temple magnifique pour lequel ils se servirent d'un architecte Grec qui , quoiqu'imbu encore du goût barbare

de ſon ſiècle, ne s'eſt néanmoins pas livré à ces proportions extravagantes qu'on remarque dans les édifices Gothiques. Les arches & les coupoles ont déjà quelque choſe de grand dans leur vouſſure, quoiqu'elles ſoient encore bien éloignées de la vraie beauté.

Enfin, les Florentins, guidés par Orcagna, commencèrent à abandonner ce mauvais ſtyle, & Brunelleſchi fut le premier qui fit renaître en Italie le goût de l'architecture Grèque. Bramante & San-Gallo en approchèrent un peu plus, & leur exemple engagea pluſieurs autres artiſtes à étudier la bonne pratique. Michel-Ange lui-même s'appliqua à ce ſtyle Grec; mais le trouvant peut-être trop ſimple & trop reſſerré, pour ſon eſprit vaſte & fécond, il y porta des idées plus hardies & plus fières. Le magnifique temple de S. Pierre donna à ce grand homme l'occaſion de bannir & de faire tomber dans un entier oubli les caractères du ſtyle Teudeſque. San Micheli, Sanſovino, Palladio & Scamozzi embellirent les états de Veniſe, & répandirent par leurs talens dans toute l'Italie les principes du bon goût. C'eſt ſur-tout à Palladio, à Scamozzi, à Serlio & à Vignoles qu'on doit beaucoup pour le grand jour qu'ils ont répandu ſur l'art par leurs écrits.

C'eut ſans doute été un grand bonheur ſi l'architecture avoit pu ſe maintenir au point où ces maîtres célèbres l'avoient portée; mais l'amour de la nouveauté & l'ambition des artiſtes de ſe diſtinguer comme inventeurs, leur firent bientôt adopter des caracteres & des proportions bizarres, & au lieu de raiſonner ſur les idées de leurs prédéceſſeurs, qui avoient tiré l'art de la barbarie, ils

chargèrent parties ſur parties, interrompirent les formes les plus eſſentielles, imaginèrent des contours meſquins & ridicules, & perdirent enfin entièrement de vue le bon caractère & la majeſté des proportions ; de ſorte que ceux qui osèrent reſter attachés aux bonnes règles, ne paſsèrent que pour des eſprits étroits & bornés.

L'architecture demeura dans cet état juſqu'au tems du Bernin, lequel, malgré ſes grandes licences, eut un ſtyle agréable. Pierre de Cortone ſe livra au caprice, & Borromini fut extravagant à l'excès. Depuis cette époque l'architecture n'a plus eu de principes fixes, & l'on s'eſt cru permis tout ce que l'exemple de ces maîtres ſembloit autoriſer ; ce qui donna naiſſance à une infinité d'inventions nouvelles, dont quelques-unes peuvent paſſer pour ingénieuſes, mais ſans qu'on ait vu paroître aucun ouvrage exactement pur & beau.



MÉMOIRES

SUR LA VIE ET SUR LES OUVRAGES

D'ANTOINE ALLEGRI,

Dit LE *CORRÉGE.*

MÉMOIRES



MEMOIRES

SUR LA VIE ET SUR LES OUVRAGES

D'ANTOINE ALLEGRI,

Dit LE CORRÉGE.

Les notions que nous avons ſur la vie du Corrége ſont fort confuſes & peu ſatiſfaiſantes. Il y a des écrivains qui diſent qu'il naquit en 1490, à Corrége, ou dans un village proche de cette ville; d'autres prétendent, & avec plus de vraiſemblance, qu'il ne vit le jour qu'en 1494. Son véritable nom étoit Antoine Allegri, qu'il a latiniſé, en ſe ſervant de celui de *Laeti* pour la ſignature de ſes tableaux; mais il a toujours été connu ſous le nom de Corrége, qui eſt celui du lieu de ſa naiſſance. On ne ſait rien de ſes parens. Il fut marié deux fois, & eut des enfans de ſes deux femmes. De la première

naquit, à Corrége, Pompeo, ou comme d'autres l'appellent Pomponio; à Parme il eut une fille en 1524, & une autre en 1526. Sa seconde femme lui donna l'année suivante une troisième fille.

Il y a des écrivains qui mettent en doute le tems de sa mort; mais il paroît certain qu'il mourut le 5 de Mars de l'année 1534, à l'âge de quarante ans. Il y en a qui ont prétendu que le Corrége étoit né de parens fort pauvres & de basse extraction; d'autres, au contraire, disent qu'il étoit d'une famille noble, fort riche, & qu'il laissa beaucoup de bien à son fils Pompeo : mais ni les uns, ni les autres n'ont fourni des preuves de ces assertions. Je regarde donc comme également faux ces deux extrêmes, & je pense qu'il a joui d'une certaine aisance pour le pays où il étoit, & le peu d'argent qui circuloit dans ce tems-là; conjecture que je fonde sur l'espèce de monnoie avec laquelle on payoit ses ouvrages. Les auteurs qui ont écrit la vie du Corrége, l'ont comparé aux peintres célèbres qui vivoient alors à la cour des grands princes ou dans des villes opulentes, telles que Rome, Venise & Florence; & ont par conséquent eu raison de plaindre son sort, en considérant le grand mérite de cet artiste. Mais cela ne prouve pas qu'il fut absolument réduit à un état misérable & précaire, & qu'il ne put pas vivre heureux dans une médiocrité philosophique, en se contentant du sort de ses concitoyens, & en aspirant à être meilleur & non pas plus riche qu'eux. Mais ce qui est hors de doute, c'est qu'on ne voit point dans ses ouvrages ces signes d'économie & d'avarice qu'on apperçoit dans ceux de quel-

ques pauvres artistes qui ont cherché à s'enrichir : tous ses tableaux, au contraire, sont peints sur de bons panneaux, sur des toiles très-fines, & même sur cuivre ; & tous sont finis avec étude & avec soin. Les couleurs dont il se servoit sont les meilleures & les plus difficiles à employer. Il faisoit entrer avec profusion l'outremer dans les draperies, dans les chairs & dans les sites, & par-tout fortement empâté ; ce qu'on ne voit pas dans les ouvrages d'aucun autre peintre. Il employoit les laques les plus fines, ce qui fait que la couleur s'en est bien conservée jusqu'à nos jours ; & ses verds sont si beaux, qu'on ne peut rien voir de plus parfait.

Mais que nous importe au reste que le Corrége ait été pauvre ou riche. Il n'est pas moins constaté par ses ouvrages qu'il doit avoir reçu une bonne éducation ; & ce que dit le père Orlandi paroît très-vraisemblable, savoir, que le Corrége étudia la philosophie, les mathématiques, la peinture, l'architecture, la sculpture, enfin, toutes les espèces de connoissances ; & qu'il étoit d'ailleurs en relation avec les plus célèbres professeurs de son tems. En effet, on remarque dans ses principaux ouvrages un esprit cultivé & même poétique ; comme, par exemple, dans son tableau de l'Education de l'Amour, où il a représenté Vénus avec des aîles & un arc, pour faire comprendre que la mère de l'Amour, qui gouverne les cœurs, a une origine céleste. La même allégorie gracieuse se retrouve dans toutes ses autres compositions, ainsi que nous le verrons en faisant la description de ses ouvrages.

Dans ce tems-là fleurissoit à Modène, suivant Vedriani ;

T ij

une académie de peinture & de sculpture, qui a produit quelques bons artistes, parmi lesquels se sont distingués François Bianchi, surnommé *le Frari*, & Pellegrino Munari, connu sous le nom de *Pellegrino de Modène*. Le Corrége commença par apprendre la peinture de ce Bianchi, & passa ensuite à l'école d'André Mantegna. Il y a sans doute aussi étudié l'architecture, ainsi qu'on peut s'en appercevoir par ses ouvrages; & c'est sous ce maître qu'il acquit le goût du beau & du grand. Suivant la louable coutume de ce tems-là, il s'appliqua de même à la sculpture; mais j'ignore s'il a jamais su employer le ciseau sur le marbre; quoiqu'il soit certain qu'il a travaillé le stuc, puisqu'on conserve dans l'église de Sainte Marguerite, à Modène, une Descente de croix d'Antoine Begarelli, sculpteur Modénois, grand ami du Corrége, qui en a fait trois figures de sa main. Je ne sais cependant pas si c'est Begarelli qui a appris du Corrége, ou si c'est celui-ci qui fut le disciple du premier, ou bien s'ils ont étudié ensemble cet art. Ce qu'il y a de certain, c'est que cet ouvrage est le meilleur de Begarelli, qui en fit ensuite plusieurs autres, jusqu'en 1555. Vedriani nous apprend aussi que Begarelli aida, de son côté, le Corrége, en faisant les modèles pour son célèbre ouvrage de la coupole de Parme : ce qui nous prouve que Begarelli fut employé par le Corrége, qui, par conséquent, ne devoit pas être aussi pauvre qu'on le prétend généralement; puisqu'il faisoit travailler & payoit un sculpteur, qui, dans ce tems-là, jouissoit de la plus grande réputation dans la Lombardie, & dont Michel-Ange faisoit beaucoup

de cas. Je ne prétends néanmoins pas que le Corrége ait été fort riche ; on eft libre fans doute de penfer fur ce fujet ce qu'on trouvera bon ; mais je ne connois aucun peintre de notre tems qui foit en état de payer un bon fculpteur pour faire les modèles néceffaires pour un ouvrage auffi confidérable que celui de la coupole de Parme.

Les ouvrages auxquels le Corrége a mis fon nom & la date de leur exécution font fort rares ; ce qui fait qu'il eft très-difficile de fixer l'époque à laquelle il commença à donner les productions de fon premier ftyle. Parmi les tableaux, qui de Modène pafsèrent à Drefde, il n'y en a qu'un feul avec fon nom, mais fans date, dans lequel on remarque le ftyle de fes maîtres, ainfi que je le dirai plus bas. Il n'y a non plus aucun ouvrage confidérable de lui qui puiffe nous apprendre par quelle route il eft parvenu à abandonner la manière sèche de fes maîtres, & comment il a acquis ce ftyle noble & grand qu'il a toujours employé dans la fuite.

Comme perfonne jufqu'à préfent ne nous a inftruit des études que le Corrége a faites, ni par quels moyens ce grand artifte a atteint à un fi haut degré de perfection dans fon art, qu'il me foit permis de faire fur cela quelques conjectures.

Nous favons que Pellegrino Munari, ayant appris le nom célèbre que Raphaël avoit acquis, fe détermina à aller étudier fous ce grand maître, & fe rendit, pour cet effet, à Rome. Lorfque Pellegrino prit cette réfolution, le Corrége étoit encore à Modène, où il entendit de même les éloges qu'on donnoit à Raphaël & à

Michel-Ange. Se pourroit-il donc qu'il ait moins aimé son art & la gloire que Pellegrino ? Cela n'est pas croyable, si l'on examine bien ses ouvrages qui nous prouvent que, dès le commencement de ses études, pour ainsi dire, il fut supérieur à ses maîtres ; & si l'on considère d'ailleurs combien rapidement il passa de son premier style à son second, & que peu satisfait de se voir l'égal de plusieurs célèbres artistes de son tems, & supérieur à tous ceux de son pays, il abandonna néanmoins ce style, & entreprit, par de nouvelles études & une plus profonde méditation, de changer presqu'entièrement l'art de la peinture. Cela supposé, je suis porté à croire que le Corrége a passé à Rome, & qu'il y a étudié les ouvrages de Raphaël, & plus encore ceux de Michel-Ange ; mais qu'étant d'un caractère doux & modeste, il s'y occupa uniquement de son art, sans se livrer aux plaisirs de la société & sans faire la connoissance des autres peintres ; ce qui sans doute est la cause qu'il ne s'est assujetti au style de personne, & qu'il n'a imité aucun de ses contemporains, en prenant le beau par-tout où il le trouvoit.

On dira peut-être qu'on ne sait pas si le Corrége a jamais été à Rome ; mais je répondrai que cette ignorance ne prouve pas qu'il ne s'y est point rendu ; puisque nous voyons tous les jours plusieurs personnes dont la conduite n'est connue que du moment qu'elles ont commencé à jouir d'une certaine réputation ; & ordinairement on ne cherche à connoître à Rome que les maîtres qui y professent leur art, sans s'inquiéter des étrangers qui n'y vont que pour étudier. Il est donc probable que le Corrége a été du nombre de ces derniers:

probabilité qui acquérera plus de force encore par les raifons que je déduirai dans la fuite.

Il paroît incroyable que le Corrége n'ait pas joui d'une certaine réputation dans fa patrie & dans les provinces voifines, ainfi que quelques écrivains le font comprendre, tandis qu'il fut chargé des ouvrages les plus confidérables de fon tems. La première coupole qui fut peinte, c'eft celle de S. Jean, à Parme, & c'eft le Corrége qui en fut chargé, & qui exécuta cet ouvrage en 1522; la feconde eft celle de la cathédrale de la même ville, que le Corrége peignit auffi en 1530. Ces grands ouvrages, dont l'exécution lui fut confiée, nous prouvent qu'il étoit regardé comme le meilleur peintre de fon pays. Il eft à croire auffi que, s'il ne s'étoit point acquis un grand honneur par le premier, on ne l'auroit pas chargé de faire le fecond, pour lequel on auroit cherché un autre peintre; d'autant plus qu'il ne manquoit point alors de bons artiftes, ni à Venife, ni dans la Lombardie même. A quoi il faut ajouter ce que dit Ruta, favoir, qu'après qu'il eut fini la feconde coupole, le Corrége reçut pour folde de fon paiement cent foixante-dix écus d'or en monnoie de cuivre, & qu'avec cette fomme il retourna à pied chez lui, ce qui lui caufa la maladie dont il mourut à l'âge de quarante ans & fept mois. Le prix qu'on lui donna pour avoir peint cette coupole doit donc avoir été beaucoup plus fort que la fomme qu'il emporta avec lui; puifque, pour un ouvrage auffi confidérable que celui-là, il eft auffi néceffaire qu'établi de donner des à-comptes pendant le tems que l'artifte eft occupé de ce travail. Le Corrége n'a donc

pas été si mal payé pour cet ouvrage, si l'on considère le tems, le pays & la valeur qu'avoit alors l'argent; sur-tout, si l'on y compare le prix que furent payés à Raphaël (le peintre le plus richement récompensé de son siècle) les loges du Vatican, pour chacune desquelles il reçut douze cents écus d'or.

On peut remarquer encore que Vasari rapporte, que le duc Frédéric de Mantoue voulant faire présent de deux tableaux à l'empereur Charle-Quint, à l'occasion de son couronnement à Bologne, en 1530, il pensa au Corrége pour les faire exécuter. Ce peintre devoit donc être un artiste fort estimé, puisqu'un prince, amateur des arts, le préféra à Jule Romain, qu'il avoit à son service; tandis que d'un autre côté l'empereur pouvoit disposer du talent du Titien : ce qui fait croire que le duc ne choisit à cette occasion le Corrége, que pour donner un plus grand mérite au présent qu'il vouloit faire, & pour mieux satisfaire le goût du monarque.

Je conclus donc de tout ce que je viens de dire, que quoique les mémoires sur la vie du Corrége soient fort peu satisfaisans, on peut néanmoins assurer que cet artiste avoit reçu une très-bonne éducation, qu'il fit toutes les études nécessaires pour son art, & que ses ouvrages sont les productions d'un génie sublime, délicat & éclairé; car tous ceux qui professent l'art, & ceux mêmes qui n'en ont que de légères notions, seront forcés de convenir que, sans les qualités dont nous venons de parler, le Corrége n'auroit pas pu faire d'aussi belles choses que celles qui nous restent de lui. S'il ne fût pas riche, il faut alors convenir qu'il fût bien généreux, pour avoir travaillé

avec

avec aussi peu d'économie qu'il l'a fait ; enfin, il me semble qu'il a principalement cherché à acquérir une grande réputation. Au reste, il importe peu qu'il fût noble ou roturier, aisé ou dans le besoin, puisqu'on sait qu'il a été un grand artiste, & que ses ouvrages sont faits pour nous plaire & nous instruire. Pour cet effet, j'ai recueilli toutes les notions que j'ai pu trouver touchant ses productions, dont je vais faire la description ; & quoiqu'il m'en échappera peut-être quelques-unes, celles que je citerai suffiront pour donner une idée du talent supérieur avec lequel il a exécuté, pendant une courte vie, tant de merveilles de l'art, qu'il nous faudroit, pour en faire bien connoître les beautés, plus de tems que n'a vécu cet artiste célèbre.

Il y a en France quelques tableaux du plus beau style du Corrége, entr'autres, les deux dont le duc de Mantoue fit présent à Charles-Quint, & que le duc d'Orléans acheta des héritiers du duc de Bracciano : l'un est une Leda, & l'autre une Danaë. L'empereur avoit fait placer ces deux tableaux dans le palais impérial à Prague, où ils restèrent jusqu'à la fameuse guerre de trente ans, que cette ville ayant été saccagée par les Suédois, Gustave Adolphe les fit transporter à Stockholm *. Après la mort

* Ce fut le 15 juillet 1648, que le comte de Koningsmark, général Suédois, prit la ville de Prague ; & c'est après le siége de cette ville, qu'on fit transporter à Stockholm les plus beaux tableaux du superbe cabinet que l'empereur Rodolphe II avoit formé dans cette ville, ainsi que nous l'apprend Puffendorff, (*Rerum Succ.*, *liv. XX*, §. 50). La reine Christine, qui, avant de quitter

de ce roi, les deux tableaux du Corrége restèrent, avec plusieurs autres, dans l'oubli, pendant la minorité de la reine Christine, jusqu'à ce qu'un ambassadeur de France, qui en savoit l'histoire, en fit la recherche. On les trouva en effet, mais ils servoient de contrevents aux fenêtres d'une écurie. On les remit alors dans le meilleur état possible ; & la reine, qui en reconnut tout le mérite, les fit transporter avec elle à Rome, comme des ouvrages précieux, après avoir préalablement obtenu du pape la permission de les faire sortir de cette ville quand bon lui sembleroit. Après la mort de Christine, ces deux tableaux passèrent entre les mains de don Livio Odescalchi, avec plusieurs autres curiosités d'un grand prix, qui lui furent laissés par cette reine, & qu'il conserva soigneusement;

---

la Suède, possédoit plus d'érudition scholastique que de goût, fit couper quelques-uns de ces tableaux en plusieurs pièces, pour en ajuster les têtes, les mains & les pieds aux plafonds de sa chambre & de sa salle d'audience, en y faisant peindre le reste des corps ; de la même manière que, suivant Pline, (*Hist. nat.*, *liv. XXXV*, *ch.* 10), on a vu l'empereur Claude faire couper la tête d'un tableau d'Apelle, représentant Alexandre, pour y substituer celle d'Auguste. Les tableaux qui échappèrent à cette barbarie passèrent à Rome avec la reine Christine, qui en augmenta le nombre pendant le séjour qu'elle fit dans cette ville. A sa mort cette collection passa entre les mains de Livio Odescalchi, neveu d'Innocent XI ; & dans la suite M. le duc d'Orléans en fit l'acquisition au nombre de deux cents cinquante (parmi lesquels il y en avoit onze du Corrége), pour la somme de 90,000 écus Romains, ou 472, 500 liv. argent de France. *Note du Traducteur.*

mais ses héritiers vendirent la plupart de ces précieux effets: Philippe V, roi d'Espagne, acheta les statues, & le duc d'Orléans, régent de France, les tableaux. Après la mort de ce dernier ces tableaux passèrent au père de M. le duc d'Orléans actuel, qui, par un esprit de rigorisme, les fit mutiler en sa présence, afin d'être certain qu'on n'éludoit point son ordre. Il fit brûler entr'autres la tête d'une Io, magnifique ouvrage du Corrége, qui lui parut la plus expressive. Les morceaux qui restoient de ce tableau furent rassemblés par Charles Coypel, premier peintre du roi de France; & après sa mort un autre peintre François y fit une nouvelle tête. Dans cet état ce tableau passa entre les mains d'un financier à la vente duquel le roi de Prusse l'acheta fort cher. On prétend que le tableau de Léda a eu le même sort que celui de la Io *. On ignore si la Danaë subsiste encore; du

* On ne sait si le tableau de la Io a eu le sort que dit M. Mengs; du moins ne se trouve-t-il plus dans la galerie du Palais-Royal. Mais on sait, à n'en point douter, que la tête de la Léda a été coupée du tableau, par ordre de M. le duc d'Orléans. M. Pasquier, qui avoit fait l'acquisition de ce chef-d'œuvre ainsi mutilé, fit proposer à M. Carle Van Loo & à M. Boucher d'y rétablir une autre tête, ce que ces deux artistes refusèrent par modestie, craignant sans doute de se mettre en parallèle avec le Corrége. Un peintre, nommé *Deslyen*, peu connu, mais qui avoit beaucoup étudié le Corrége, se présenta alors pour faire ce que Van Loo & Boucher n'avoient osé entreprendre, & eut le bonheur de bien réussir. Ce tableau de Léda a quatre pieds dix pouces & demi de hauteur, sur cinq pieds onze pouces de largeur; les figures sont à-peu-près grandes comme nature. Il y a plusieurs copies de ce tableau, dont Du Change a fait la

moins est-elle si bien gardée, que personne, à ce qu'on prétend, ne peut parvenir à la voir *.

La Léda est plutôt un tableau purement allégorique qu'une simple représentation de la fable. La figure principale représente une nymphe avec un cygne sur elle, qui paroît vouloir approcher son bec de sa bouche. Elle est assise sur le bord de l'eau, dans laquelle trempe le bout de son pied gauche. Comme la fable nous apprend que Jupiter se transforma en cygne, pour jouir de Léda, le tableau dont nous parlons ici a toujours été connu sous ce nom. Mais à la droite de cette nymphe on en voit une autre fort jeune, laquelle, avec un air d'innocence, semble vouloir repousser un autre cygne, qui l'assaillit en nageant dans l'eau où cette nymphe se trouve aussi jusqu'à mi-cuisse. Plus loin on voit une troisième nymphe plus grande, occupée à se faire habiller, & qui regarde avec attention un autre cygne qui prend son vol près d'elle, & qui semble être parti de l'endroit où elle est : l'air de cette nymphe annonce la joie & la satisfaction. Dans le lointain il y a une demi-figure de femme, d'un certain âge & drapée, dont l'expression est celle du chagrin. A la gauche de la figure principale est un grand cupidon, qui, avec beaucoup de grace, touche une lyre antique, tan-

---

gravure avec beaucoup de goût ; mais étant tombé, vers la fin de sa vie, dans la dévotion, cet artiste se repentit d'avoir gravé ce sujet, & taillada cruellement la planche, laquelle cependant a été assez bien rétablie. *Note du Traducteur.*

* Ce tableau de Danaë se trouve encore dans la galerie du Palais-Royal, & peut s'y voir tous les jours ; il est même supérieurement bien conservé. *Note du Traducteur.*

dis que deux autres petits amours ſonnent de la conque. Tout cela eſt repréſenté avec cette grace qui n'apparte-noit qu'au Corrége ſeul. Le ſite eſt un bois ombragé de pluſieurs eſpèces d'arbres ; & ſur la ligne de terre eſt un petit lac, d'une eau auſſi pure que le criſtal, & qui parcourt la partie du tableau où les nymphes ſont placées. Tout eſt agréable & d'un ſtyle poëtique dans ce chef-d'œuvre, qui nous fait voir les différentes ſituations de l'amour.

Le tableau de Danaë repréſente véritablement cette fable, mais d'une manière tout-à-fait poëtique. On y voit la fille du roi d'Argos aſſiſe avec grace ſur un lit. Un grand amour ailé, ou peut-être un hymen, ſoutient d'une main la draperie qui couvre le corps de Danaë, & qui ſert à recevoir la pluie d'or, dans laquelle Jupiter s'eſt transformé. De l'autre main il fait remarquer la beauté de ces gouttes de pluie, que la nymphe regarde avec une complaiſance & une ſatisfaction très-expreſſives. Près du lit ſont deux amours qui, en badinant, eſſayent ſur une pierre de touche, l'un une de ces gouttes d'or, & l'autre la pointe d'une flèche ; ce dernier paroît être d'un caractère plus robuſte que l'autre ; ſans doute pour nous apprendre que l'amour eſt produit par la flèche, tandis que l'or le détruit. Ce tableau eſt plein de grace ; l'hymen a la phyſionomie la plus heureuſe qu'on puiſſe voir, & la figure eſt deſſinée avec une élégance qui n'a jamais été ſurpaſſée par aucun artiſte moderne. Le clair-obſcur de ce tableau eſt ſurprenant ; & quoiqu'une partie du corps de l'hymen ſe trouve peu éclairée, cette partie eſt néanmoins ſi claire, & les reflets en ſont ſi

beaux, qu'on ne s'apperçoit pas qu'elle ſoit dans l'ombre, qui néanmoins eſt très-forte, mais qui, en même tems, donne plus de relief aux cuiſſes, qui reçoivent la lumière, particulièrement la gauche; de ſorte que la figure paroît comme détachée du tableau. La tête de Danaë eſt une copie de celle de la Vénus de Médicis, & le peintre lui a donné la même eſpèce de coëffure. Le Corrége lui a ſeulement imprimé l'expreſſion néceſſaire au ſujet, & un caractère un peu plus jeune *.

Le tableau de Io eſt de la même beauté. La figure de Io eſt repréſentée par le dos; ſans doute pour éviter l'attitude trop érotique, qui auroit pu bleſſer la modeſtie ſi on l'avoit vu en face. D'ailleurs, comme Jupiter eſt repréſenté ſous la forme d'une nue, toute autre attitude auroit néceſſairement nui à la grace de la figure de Io; de ſorte qu'il n'eſt pas poſſible de rendre mieux un pareil ſujet. Je ne dis rien de l'expreſſion, qui n'offre d'autre défaut que celui d'être trop parfaite : car la tête, auſſi bien que le dos, une main & les pieds, qui ſont les parties ſeules qu'on voit de la figure, expriment avec la plus grande énergie l'action qui fait le ſujet du tableau. Le Corrége, après avoir rempli les talens du peintre, a penſé à ceux du poëte, en plaçant aux pieds des figures un cerf occupé à boire, pour faire comprendre le deſir de Jupiter de ſatisfaire l'ardeur de l'amour.

---

* Du Change a auſſi gravé ce tableau, peint ſur toile, haut de quatre pieds dix pouces & demi, large de cinq pieds dix pouces. Les figures ſont grandes comme nature. *Note du Traducteur.*

Il y a un double de ce tableau du Corrége dans la galerie de Vienne, avec un autre de même grandeur, dans lequel ce peintre a représenté l'Enlèvement de Ganymède; ouvrage plein de grace, & dont le paysage est de la plus grande beauté. On y voit les objets comme si l'on étoit placé sur le sommet d'une montagne, où est aussi le chien de Ganymède, qui paroît véritablement vouloir suivre son maître.

Dans la succession de don Livio Odescalchi, il y avoit un Cupidon adolescent, vu par le dos, occupé à se faire un arc d'un morceau de bois, dont le bout porte sur deux livres. Derrière lui sont deux enfans de demi-figure, qui semblent lutter ensemble, & dont l'un rit tandis que l'autre pleure: allégorie qui réprésente sans doute les peines & les plaisirs de l'amour *.

Tous ces tableaux sont dans la galerie de M. le duc d'Orléans, & viennent de la succession d'Odescalchi. Il y en a encore un dont je ne dirai rien ici, parce qu'il ressemble parfaitement à un autre dont j'aurai occasion de parler dans la suite. Je remarquerai seulement qu'il re-

* Ce tableau, qui est aussi dans la galerie du Palais-Royal, représente un garçon ailé, d'environ quinze ans. Quoiqu'il ait le dos tourné, on lui voit cependant le visage. C'est entre ses jambes, qui sont écartées, qu'on voit les deux enfans. Ce tableau a quatre pieds trois pouces de hauteur sur deux pieds quatre pouces & demi de largeur. La figure est de grandeur naturelle. *Note du Traducteur.*

préſente Vénus & Mercure qui préſident à l'éducation de l'Amour *.

Le roi de France poſſéde un autre tableau du Corrége qui a pour ſujet les Epouſailles de Sainte Catherine, en demi-figures, de grandeur naturelle, avec S. Sébaſtien, & le martyre de ces deux Saints repréſenté dans le lointain. Ce bel ouvrage a toujours été dans la plus grande eſtime, ainſi que cela eſt prouvé par le grand nombre de copies qui en ont été faites, dont quelques-unes même par des maîtres célèbres. Ce tableau, ainſi que deux autres dont je vais parler, furent donnés par le cardinal Barberini au cardinal Mazarin, & ont cela de particulier, qu'ils ſont peints en détrempe ſur toile, avec des figures de quatre palmes de hauteur. Les deux tableaux dont il eſt queſtion ici ſont des ſujets ſymboliques & poétiques, dont l'un repréſente la Vertu, & l'autre le Vice. Le premier nous offre la Vertu héroïque aſſiſe toute armée ; à ſa droite eſt une autre figure qui repréſente les quatre Vertus cardinales avec leurs ſymboles ; ſavoir, un frein, une épée, une peau de lion, & un petit ſerpent entrelacé dans ſa che-

* Ce tableau, peint ſur toile, a quatre pieds neuf pouces de hauteur, ſur trois pieds quatre pouces de largeur ; les figures ſont à-peu-près grandes comme nature. Mercure, nu avec ſon pétaſe & ſes talonnières, eſt aſſis, & montre à lire à l'Amour qui eſt placé devant lui. Vénus céleſte ailée, qui eſt à côté de lui, a le bras gauche appuyé ſur le bord du pétaſe de Mercure, & le bras droit étendu, touchant de la main les ailes de l'Amour. Le fond eſt une roche entourée de petits arbres. *Note du Traducteur.*

velure

velure. Du côté opposé est une troisième figure, qui d'une main tient un compas avec lequel elle mesure un globe, & de l'autre elle montre le ciel, donnant à connoître par-là les sciences nécessaires à l'homme, c'est-à-dire, la connoissance des choses célestes & terrestres. Dans le haut du tableau, quelques amours planent au-dessus de la Vertu, dont l'un paroît être la Victoire qui la couronne, & un autre la Renommée qui publie sa gloire. Toutes les têtes de ces figures sont pleines d'une grande grace, qui règne aussi dans tous leurs mouvemens. Un double de ce tableau, mais qui n'est pas fini, se trouve dans la galerie du prince Doria à Rome. Le pendant représente l'Homme sensuel enchanté par la Volupté, lié par la mauvaise habitude, & bourrelé par la syndérèse *.

Il y avoit à Rome un autre tableau de forme octogone, dans lequel le Corrége avoit répété les deux figures de la Science & de la Vertu de l'avant-dernier tableau que je viens de décrire : au milieu il y avoit un écusson avec quelques étoiles ; mais il peignit ensuite par-dessus une espèce de champ ; cependant on distinguoit toujours au-travers de cette nouvelle peinture celle qui s'y trouvoit en premier lieu. Ce tableau fut vendu à un marchand de Berlin qui le transporta avec lui dans cette ville.

J'ai entendu dire que dans la galerie de M. le duc d'Orléans il y a un petit tableau qu'on assure être du Cor-

* Ces deux tableaux ont été gravés par Picart le Romain, & ces gravures donnent une idée assez exacte des originaux.

rége, & qui a servi d'enseigne à une hôtellerie. Il représente un muletier conduisant son mulet *.

Le premier ouvrage que ce grand maître exécuta à Parme, fut la coupole de l'église de S. Jean des Pères Bénédictins, qu'il peignit à fresque, ainsi que les quatre corbeaux qui soutiennent les coins de la voûte & la tribune du grand autel. La coupole n'a point de lanterne, c'est-à-dire, d'ouverture par le haut, ni aucune fenêtre sur les côtés. Au milieu de la coupole le Corrége a peint un Christ dans sa gloire, suspendu en l'air, avec les douze apôtres au-dessous, assis sur des nuages. Ces apôtres sont nuds, & d'un style si grand que cela passe l'imagination; cependant les formes en sont belles, & ont servi de modèles aux Carache, particulièrement à Louis, dans les ouvrages duquel on s'apperçoit facilement qu'il s'est proposé de les imiter. Lorsqu'on examine attentivement cette coupole, on est porté à croire que le Corrége a vu les ouvrages de Michel-Ange.

Dans les lunettes il a représenté les quatre Evangé-

* Ce tableau représente un grand mulet chargé, suivi d'un autre plus petit, & conduit par un muletier, qui parle à un paysan qu'il paroît arrêter. Le fond est un paysage. Ce tableau, peint sur toile, a deux pieds un pouce & demi de hauteur, sur deux pieds dix pouces de largeur. Les figures ont un demi-pied de hauteur.

Il y a encore dans la galerie du Palais-Royal six autres tableaux du Corrége; savoir, une Sainte-Famille, le Portrait du duc de Valentinois, fils d'Alexandre VI, la Vierge avec l'Enfant, appellée *la Vierge au panier*, à cause d'un panier de jonc qui s'y trouve un *Noli me tangere*, & deux études de têtes. *Note du Traducteur.*

listes avec les quatre Docteurs de l'église. Il semble que dans l'exécution de ces ouvrages il a cherché à imiter le style de Raphaël, ainsi que cela se reconnoît par la simplicité des draperies, par les attitudes & par les mouvemens; car on y voit une figure qui est dans la même attitude que le Socrate de l'Ecole d'Athènes, & une autre qui ressemble à l'un des auditeurs de la Prédication de S. Paul dans l'Aréopage, dans une tapisserie faite d'après Raphaël. Ceux qui veulent se convaincre de ce fait, & qui ne sont pas à même de voir ces tableaux, peuvent avoir recours aux gravures faites par Giovannini. Un S. Jean que le Corrége a peint à fresque sur la porte de la sacristie de la même église, tient beaucoup plus encore du style de Raphaël; sur-tout dans le caractère de la tête, qu'on prendroit plutôt pour un ouvrage de Raphaël que du Corrége, si elle se trouvoit seule sur quelque pan de muraille.

La tribune peinte par le Corrége fut démolie par les Bénédictins pour agrandir le chœur. Mais Annibal Carache se trouvant alors à Parme, ces moines lui firent copier ces peintures sur une même grandeur; & lorsque la tribune fut rebâtie, ils y firent recopier le tout par César Aretusi. Les copies du Carache furent achetées par la maison Farnèse, & sont aujourd'hui dans le cabinet de Capo-di-monte à Naples. Le groupe principal, qui représente la Vierge couronnée par J. C., fut coupé du mur, & se conserve dans la bibliothèque du duc de Parme. D'autres morceaux séparés passèrent entre les mains de différens particuliers. Il y en a, entr'autres, trois dans la maison du marquis Rondanini, à Rome,

qui, par la manière belle & facile avec laquelle ils sont exécutés, remplissent d'admiration tous ceux qui les voient de près. Suivant Ruta, le Corrége fit cet ouvrage en 1522.

On voit dans la même église de S. Jean, deux tableaux du Corrége, qui occupent les deux côtés de la cinquième chapelle à main droite. Celui qui est à la droite, en regardant l'autel, représente le Martyre de Sainte Placide & de Sainte Flavie, avec d'autres Saints. Ce qui mérite le plus d'attention dans ce tableau, qui, en général, est fort beau, c'est l'expression de la tête de la sainte, laquelle regarde le ciel d'un air si satisfait & si extatique, pendant qu'un bourreau lui perce le sein avec un estoc, qu'elle paroît ne pas redouter son martyre. Le sujet du tableau, en face de celui-ci, est le Christ mort avec la Vierge évanouie, soutenue par S. Jean. On voit que la mère de Dieu souffre toutes les angoisses de la mort. La Madeleine en pleurs aux pieds du Seigneur, est de la plus belle expression. Ces deux tableaux, peints sur de la grosse toile, sont d'un excellent coloris, bien empâtés, d'une grande vigueur, & semblent faits après la coupole. Ils sont d'ailleurs d'un style plus délicat, quoique moins fini que les autres ouvrages du Corrége qui se trouvent à Parme. Il paroît qu'Annibal Carache faisoit le plus grand cas du dernier de ces deux tableaux; car toutes les fois qu'il a eu à représenter un pareil sujet, il a fait usage de la même invention; il semble même, qu'en général, il s'est plus appliqué au style de cet ouvrage, qu'au plus sublime que le Corrége ait employé dans ses autres productions. Ce qui est assez naturel à

croire, parce que c'étoit celui qui étoit le plus facile à imiter; mais il eſt d'un ton un peu foible & un peu enfumé.

Dans la première chapelle, à main gauche, en entrant dans l'égliſe des pères *Rocchettini*, il y a un tableau d'autel ſur panneau de la plus belle manière du Corrége & d'un grand fini. Il repréſente la Fuite en Egypte, connue ſous le nom de *la Madonna della Scodella*, à cauſe que la Vierge tient une écuelle à la main. Le Corrége avoit coutume d'employer des idées poétiques, auſſi bien dans les ſujets ſacrés que dans les profanes. Dans le tableau dont nous parlons, par exemple, il y a une figure qui n'eſt pas celle d'un ange, laquelle verſe dans cette écuelle ou taſe de la Vierge de l'eau d'un vaſe qu'il tient; ſans doute pour perſonnifier la fontaine, de la même manière que les anciens repréſentoient les fontaines & les fleuves; mais il n'en a cependant pas fait une nymphe ou telle autre figure profane. Sur le dernier plan du tableau & dans l'endroit le plus apparent il y a un ange d'une expreſſion & d'une grace merveilleuſes, & peut-être même trop grandes pour l'emploi dans lequel il eſt repréſenté, puiſqu'il eſt occupé à attacher l'âne.

Dans l'égliſe de l'Annonciation de la même ville, du côté gauche en entrant, on voit une peinture à freſque repréſentant l'Incarnation, qui a été fort endommagée en la tranſportant d'un autre endroit, qui a été démoli, dans le lieu où il eſt à préſent; car dans ces cas il arrive toujours que l'humidité & les ſels de la chaux forment

sur la peinture à fresque un tartre qui la couvre entièrement, & qui en dégrade les couleurs.

Dans l'église de la *Madonna della scala* il y a un tableau à fresque du Corrége, représentant la Vierge qui tient l'Enfant Jesus entre ses bras, de demi-figure; mais il est fort enfumé, &, pour ainsi dire, entièrement gâté *.

Le célèbre tableau du Corrége, qu'on admire aujourd'hui dans l'académie de Parme, étoit autrefois dans l'église de *S. Antonio del Fuoco.* L'éloge qu'en a fait Annibal Carache, & qu'on peut lire dans une de ses lettres, imprimées dans le receuil dont M. Bottari est l'éditeur, devroit suffire, venant d'un aussi grand peintre. ** Je ne puis cependant m'empêcher d'en dire ici quelque

* Ce superbe tableau fut extrêmement dégradé, il y a treize ans, par un mauvais peintre Espagnol, qui obtint, par ordre supérieur, la permission de le copier, & qui le netroya, pour cet effet, d'une manière si barbare, qu'à peine reste-t-il quelque couleur sur le panneau.

** Voici comment Annibal Carache s'exprime dans une autre lettre adressée à Louis Carache, son cousin, au sujet de l'impression vive & profonde que les ouvrages du Corrége avoient faite sur son esprit.

« Tout ce que je vois ici me confond. Quelle vérité! quel coloris! quelle carnation! les beaux enfans! ils vivent, ils respirent, ils » rient avec tant de grace & de vérité qu'il faut absolument rire & se » réjouir avec eux. J'écris à mon frère pour l'engager à venir me » trouver: qu'il vienne, & qu'il ne me rompe plus la tête de ses » beaux discours & de ses dissertations éternelles. Au lieu de per-

chose en passant. Ce tableau a été fait, ainsi que tant d'autres, pour des personnes qui, par esprit de dévotion, vouloient voir plusieurs saints rassemblés, sans former un sujet historique particulier. Il ne faut pas, par conséquent, accuser le peintre d'anacronisme quand il représente de pareilles visions béatifiques. Le Corrége a donc placé dans ce tableau la Sainte Vierge avec l'Enfant, exécutés d'une manière supérieure; d'un côté est S. Jérôme tenant un livre qu'il présente à l'Enfant divin, & entre ce saint & l'Enfant est un ange qui,

---

» dre notre tems à disputer, ne songeons qu'à saisir la belle manière du Corrége; c'est le seul moyen d'humilier nos rivaux.... » Mon cœur se brise de douleur quand je pense au sort malheureux » de ce pauvre Antoine (le Corrége). Un si grand homme, si toutefois il ne mérite pas d'être appellé un ange, s'ensevelir dans un » pays où jamais il ne fut connu, & y finir misérablement ses jours! » Ah! lui & le Titien feront éternellement mes délices. Ne me » vantez plus votre Parmesan. Qu'il y a loin de ce peintre au » Corrége! Celui-ci a tout puisé dans sa tête: ses pensées, ses » conceptions sont à lui; il n'a eu d'autre maître que la nature: » tous les autres recourent, tantôt au modèle, tantôt aux statues, » tantôt aux dessins; ils nous présentent les choses comme elles » peuvent être: le Corrége les offre telles qu'elles sont. Je ne sais » pas m'expliquer; mais je m'entends: Augustin, mon frère, vous » dira cela infiniment mieux que je ne pourrois faire ». *Raccolta di littere sulla la pittura, la scultura & l'architettura, da più celebri personnaggi dal secolo XV al XVI.* Ce recueil précieux a été formé par les soins de M. Martini, gentilhomme de Florence, de M. Lusfort, peintre célèbre de la même ville, & de l'illustre cardinal Alexandre Albani. Le savant M. Bottari en a été l'éditeur. *Note du Traducteur.*

avec le doigt, indique dans ce livre quelque passage de l'Ecriture sainte, & qui, en même-tems, parle d'un air riant à S. Jérôme. La figure de ce docteur de l'église est nue, à l'exception d'une espèce d'écharpe violette, & d'une draperie rouge qui couvre en partie son corps; mais les épaules, le bras droit & la jambe du même côté sont à découvert: parties qui toutes sont fort belles, bien dessinées, d'un coloris admirable, & qui prouvent une grande connoissance de l'anatomie. Du côté opposé est la Madeleine qui, de la main droite, prend la main gauche de l'Enfant, qu'elle semble vouloir baiser, & dont la tête tournée, comme si elle vouloit le caresser, a tant de grace que le Corrége seul étoit en état de l'imaginer de cette manière. Derrière la Madeleine on voit un ange qui flaire un vase, pour signifier le baume offert au Christ par la Madeleine. Ce tableau mérite de tenir un des rangs les plus distingués parmi les belles productions du Corrége; & l'on ne peut même lui comparer, en quelque sorte, que la petite Madeleine & la fameuse Nuit dont nous parlerons plus bas. Quant à la manière dont ce tableau est exécuté, nous devons remarquer qu'il est d'un empâtement & épaisseur de couleurs qu'on ne trouve dans aucun autre ouvrage de ce maître; cependant il est, en même-tems, d'une franchise qu'il est difficile de conserver en employant autant de couleur; mais ce que cette peinture, si fortement empâtée, offre de plus mal-aisé, c'est la variété à donner aux teintes, & de rendre les couleurs lisses, de manière qu'elles ne semblent point posées sur la toile avec le pinceau, mais paroissent fondues ensemble, comme de la cire qu'on auroit tenue sur le feu. Quoi-

que

que tout ſoit admirable dans ce tableau, la tête de la Madeleine ſurpaſſe néanmoins tout le reſte en beauté; & l'on peut dire que quiconque ne l'a pas vue, ne peut ſe former une juſte idée de la perfection à laquelle l'art peut atteindre: car on y trouve tout-à-la-fois l'expreſſion & la préciſion de Raphaël, les belles teintes du Titien, l'empâtement du Giorgone, cette vérité & cette exactitude caractériſtique qu'offre la variété des formes & des teintes des portraits de Van-Dyk, le ſpacieux ou la lumière ouverte du Guide, le ton gai & agréable de Paul Veroneſe; le tout exécuté avec cette fineſſe & cette délicateſſe qui étoient propres au Corrége, & que perſonne n'a jamais pu imiter, ni même copier: car les copies que les plus habiles peintres ont faites de ce tableau, ne peuvent pas plus lui être comparées que le feu peut l'être au ſoleil.

La coupole de la cathédrale de Parme, dans laquelle le Corrége a repréſenté l'Aſſomption de la Vierge, eſt ſans doute le plus bel ouvrage qui ait jamais été fait en ce genre, avant & après lui; mais elle eſt aujourd'hui ſi enfumée & ſi gâtée, qu'on peut à peine en reconnoître le mérite. Cette coupole eſt d'une forme octogone, & les angles s'en rétreciſſent à meſure qu'elles montent; elle eſt fermée ſans lanterne. La figure du Chriſt qui va audevant de ſa mère eſt dans un raccourci extraordinaire. Plus bas il y a pluſieurs ſaints & ſaintes, dont le raccourci eſt de même merveilleux; après quoi ſuit le groupe principal de la Vierge portée par des anges dont quelques-uns ſoutiennent ſes vêtemens & dont les autres jouent de divers inſtrumens. Tout cela cepen-

dant n'occupe que la moitié fupérieure de la coupole. Dans la partie inférieure il y a des fenêtres d'une forme prefque ronde; c'eft pourquoi le Corrége y a repréfenté une efpece de focle, qui en fait le pourtour, qui paroît fuir, & qui laiffe entre les fenêtres l'efpace néceffaire pour contenir les figures des apôtres, dont les unes font ifolées & les autres placées deux à deux; & quoique quelques-unes de ces figures tombent fur la ligne même des angles, elles font néanmoins fi bien difpofées & d'un raccourci fi admirable, qu'elles ne bleffent point du tout la vue, & femblent placées verticalement fur la corniche. Il y a auffi fur ce focle quelques enfans qui repréfentent des anges, mais qui n'ont point d'aîles; dont les uns font occupés à allumer des flambeaux, tandis que d'autres tiennent des encenfoirs & des vafes; de manière que ces enfans fervent à lier la partie inférieure de la compofition avec la partie d'en-haut, étant d'une proportion au-deffous de celle des apôtres & de la Vierge: le tout enfemble forme une variété admirable de grandiofité & de légèreté. Dans les quatre angles ou lunettes le Corrége a peint quatre grandes conques, qui contribuent beaucoup au bon effet, parce qu'il a feint que la lumière tombe par l'ouverture fuppofée audeffus de ces conques, dont il a laiffé la partie fupérieure dans l'ombre, en éclairant, d'un autre côté, les figures; ce qui forme des oppofitions avec les parties fombres du champ de l'ouvrage. Dans ces quatre angles on voit les quatre faints patrons de la ville, favoir, S. Thomas, S. Hilaire, S. Bernard & S. Jean-Baptifte, affis fur des nuages, & accompagnés d'anges qui tien-

nent leurs différens attributs. Cet ouvrage, particulièrement ce qui se trouve dans les lunettes, est d'une grace inexprimable & d'une merveilleuse intelligence de clair-obscur ; ce qui paroîtra bien plus extraordinaire encore si l'on considère que tout est peint à fresque. On sait que le Corrége fit en relief les modèles de toutes les figures qu'il a placées dans cette coupole ; travail dans lequel il fut assisté par son ami Begarelli. C'étoit sans doute le seul moyen de porter cet ouvrage à la perfection avec laquelle il l'a exécuté ; c'est aussi le dernier qu'il a fait, & celui par lequel il s'est distingué le plus dans ce genre de travail.

Modène possédoit autrefois quelques chefs-d'œuvre du Corrége, mais ils passèrent à Dresde, lorsque le feu duc de Modène vendit les meilleurs tableaux de sa galerie à Auguste III, roi de Pologne, qui acheta cent tableaux pour cent trente mille sequins qu'il fit frapper expressement pour cet effet à Venise.

Parmi ces tableaux il y en avoit six du Corrége, dont cinq peuvent être placés parmi les plus belles productions de ce maître ; le sixième, qui est inférieur aux autres, est précieux parce qu'il nous fait voir le degré auquel étoit la peinture à la naissance du Corrége. C'est un grand panneau avec des figures de grandeur naturelle, représentant la Vierge assise, avec l'Enfant Jesus, sur un espèce de trône placé au milieu d'un corps d'architecture d'ordre Ionique, d'un caractère assez grand. Derrière la Vierge il y a une arcade sur lequel on voit la partie d'une gloire avec des têtes d'enfans, dont deux sont des figures entières, représentant des anges ; mais

sans aîles. D'un côté sont S. Jean-Baptiste & Sainte Catherine, & de l'autre S. François & S. Antoine-de-Padoue. Cet ouvrage est bien conservé & d'une grande vigueur; & quoique les contours en soient un peu durs, les milieux des figures sont néanmoins bien peints & ont de la morbidesse. Le coloris en est vrai & moelleux, d'un style moyen entre celui du Perugin & celui de Léonard de Vinci; sur-tout la tête de la Vierge qui tient beaucoup du style & du caractère de ce dernier maître, particulièrement dans la forme des joues & dans le sourire de la bouche. Les plis sont un peu dans le goût de Mantegna, c'est-à-dire, qu'ils enveloppent les membres, mais ils sont moins secs & ont plus de grandiosité. La composition est faite suivant les bonnes règles de la variété & du contraste. En un mot, si le Corrége s'en étoit seulement tenu à ce style, il n'auroit pu manquer de s'égaler à Ghirlandajo, à Bellino, à Mantegna & au Perugin; mais il les a tous éclipsé par la nouvelle manière avec laquelle il a perfectionné son art.

Il paroît que ce n'est pas peu-à-peu & par degrés que le Corrége a abandonné son premier style sec, mais qu'il s'est élevé tout-à-coup à la perfection. Je ne sais pas trop de quelle manière cela a pu se faire, cependant j'exposerai ailleurs mes conjectures à cet égard.

Dans la même collection il y avoit un portrait de demi figure, peint sur panneau, d'un homme qui tient un livre à la main. Du tems que ce portrait se trouvoit à Modène il étoit connu sous le nom du Médecin du Corrége. Le coloris & l'empâtement en sont fort beaux;

cependant je ſuis porté à croire qu'il a été peint dans le même-tems que la coupole de l'égliſe de S. Jean, c'eſt-à-dire, lorſque l'auteur n'avoit pas encore penſé à l'étude bien raiſonnée, qu'il a faite depuis, des petites formes & de la variété des teintes. Pour donner une idée du ſtyle de ce tableau je le comparerai à celui du Giorgone, mais il eſt moins vigoureux & d'un coloris moins bon, quoique d'ailleurs d'un empâtement égal à celui de ce maître, & un peu plus clair.

Le troiſième tableau qui eſt en Saxe, porte le nom de S. Grégoire, & nous prouve la grande application du Corrége, & ſes ſoins à faire des progrès dans ſon art. Suivant Vaſari, ce tableau a été fait pour la confrairie de S. Pierre martyr à Modène, & il y avoit un corps d'architecture peint ſur le mur autour du tableau, ainſi que le prouve auſſi le deſſin original qui ſe trouvoit dans le cabinet de M. Mariette à Paris. Cet ouvrage eſt d'un grand fini, d'une morbideſſe extraordinaire, d'un bel empâtement &, en général, d'un très-bon goût; mais la compoſition en eſt interrompue; les figures ſont dans de belles attitudes, le deſſin eſt d'un grand caractère, les draperies ſont bien raiſonnées, & le tout eſt exécuté avec vigueur. On ſait que le Corrége a pris toutes les parties de ce tableau dans la nature, & en a fait de petits modèles, d'après leſquels il a copié les parties qu'il avoit choiſi du clair-obſcur, comme on le remarque, ſur-tout dans les enfans qui jouent avec le heaume de S. Grégoire, qui ſe trouvant dans l'ombre de ce ſaint, ont tous les accidens de lumière qu'on ne peut obſerver que par des modèles, parce qu'il

n'est pas possible que des enfans restent assez long-tems tranquilles pour faire de pareilles observations : ce qui me confirme dans la pensee qu'avant de faire cet ouvrage le Corrége avoit appris à modeler. Dans ce tableau, la Vierge est assise sur une espèce de trône ou de piedestal, soutenu par deux enfans supposés d'or. A ses côtés on voit S. George, S. Jean-Baptiste, S. Geminien & S. Pierre martyr. Ce dernier est dans une attitude suppliante. S. Geminien présente à l'Enfant divin le modèle d'une église soutenu par un petit ange d'une beauté céleste. L'Enfant Jesus semble agréer ce présent en tendant les bras pour le recevoir. Il est impossible de dire avec quelle grace & quelle douceur est conçu, dessiné & peint cet Enfant. Sur le devant de ce tableau est S. Jean-Baptiste à l'âge de dix-sept ou dix-huit ans, que le Corrége a sans doute placé là pour donner plus de grace à la composition, en le faisant contraster avec les autres figures. Celle de S. Jean est dessinée avec une merveilleuse intelligence du nud, & l'anatomie en est bien étudiée & rendue avec cette grace particulière au Corrége. Il tourne la tête vers le spectateur, en montrant de la main dr oite Jesus-Christ, & semble dire : « Voici l'Angneau de Dieu ». Un peu plus loin est S. George, le dos à moitié tourné, du plus grand & du plus beau style héroïque qu'on puisse imaginer. Devant ce saint, est placé un enfant qui, d'une main tient son épée, & dont on ne voit pas les bouts des pieds qui se trouvent cachés par la table de l'autel.

L'autre tableau, qui vient après celui dont nous venons de parler, est connu sous le nom de S. Sébastien.

Quoique le précédent de S. George soit un ouvrage admirable, il y a cependant beaucoup d'amateurs éclairés qui trouvent quelque chose de meilleur dans la composition de ce dernier, à cause qu'elle tient plus au style moderne. Peu d'ouvrages du Corrége, sans doute, font plus d'effet que celui-ci, si ce n'est sa fameuse Nuit. Il est probable qu'il a été fait pour quelque vœu de la ville de Modène dans un temps de peste. Mais on ignore dans quelle église un des ducs l'a fait prendre pour le placer dans sa galerie; on sait seulement que ce tableau a existé long-tems avant que l'église de S. George fut bâtie. Il représente la Vierge dans une gloire au milieu des nues, tenant l'Enfant entre ses bras, environnée de rayons du soleil & de plusieurs anges. Sur la terre on voit S. Geminien, S. Roch & S. Sébastien. L'effet de ce tableau est admirable & nous fait voir à quel degré le Corrége possédoit la partie du clair-obscur & de la disposition des couleurs. Ce qui d'abord surprend dans ce tableau c'est la lumière de la gloire, laquelle paroît être véritablement un soleil; magie qui ne consiste cependant que dans une couleur jaune peu claire qui se termine sur le bord du tableau qui est plus sombre. La Vierge & l'Enfant paroissent sortir de ce corps lumineux comme si c'étoit un fond obscur. La draperie de la Vierge est d'un rouge très-vif qui semble glacé de laque, avec une mante d'un bleu foncé. Les chairs de la mère & du fils sont foiblement éclairées; ce qui contribue infiniment au bon effet, parce que, par ce moyen, le groupe se tient à la vraie distance. Les deux anges des côtés contrastent moins avec le

champ lumineux & fe détachent bien des nuës fort obfcures, ce qui leur donne beaucoup de grace, ainfi qu'aux autres anges qui fe trouvent entre ces deux premiers. Un de ces anges qui entourrent le trône femble parler à S. Roch, & un autre à S. Sébaftien, à qui ils font connoître qu'ils doivent s'adreffer à l'Enfant divin, qui, par un mouvement de la main, donne à entendre qu'il accepte leur prière.

Au-deffous de cette gloire eft une colline dont la couleur fe marie avec celle des nuages, qui ne laiffent qu'un petit efpace ouvert, par lequel on voit une partie du payfage. A la gauche, au-deffus de S. Roch, l'obfcurité des nuës & de la colline fert de fond aux figures, parmi lefquelles S. Geminien, qui tient la première place, eft vêtu d'une chape d'étoffe d'or, avec une doublure d'un très-beau verd, & d'une aube blanche; c'eft fur cette figure que fe porte le principal coup de lumière; mais comme cette lumière eft foible, ainfi que les autres, elles ne fervent qu'à faire avancer les objets fans nuire à la maffe lumineufe de la gloire.

De l'autre côté on voit S. Sébaftien debout lié à un arbre, & dans l'attitude d'intercéder pour ceux qui font affligés de la pefte. Le corps de ce faint eft nud jufqu'à la ceinture, & fes teintes marient à merveille la partie inférieure de la compofition à la partie fupérieure. A côté de S. Geminien eft S. Roch affis, qui appuye le bras droit & la tête contre la colline, dans l'attitude d'une perfonne abandonnée & frappée de la pefte. Dans la partie fupérieure, au-deffus de ce faint, les nuages forment des ombres, mais avec des reflets, qui correfpondent

pondent à toutes les ombres du fond qui eſt ouvert. Cet accident contribue merveilleuſement au repos de la vue & à la variété, faiſant contraſte avec S. Sébaſtien, dont la poitrine & les épaules ſont éclairées, tandis que ce ne ſont que les cuiſſes de S. Roch ſur qui tombe la lumière; moyen par lequel le peintre a ſu éviter une ennuyeuſe uniformité. Aux pieds de S. Geminien eſt une jeune fille de douze à treize ans, qui tient à la main une petite égliſe avec des clochers, ſymbole qui, ſelon quelques-uns, repréſente la ville de Modène dont ce ſaint eſt le patron : cette figure a toute la grace du Corrége. Il faut remarquer que tous les anges de ce tableau ſont ſans ailes *.

Dans cette même galerie ſe trouve le célèbre tableau de la Madeleine pénitente, qui a un peu plus d'un palme de hauteur, & un peu moins d'un palme & demi de largeur. Cette figure offre toute la beauté à laquelle la peinture peut atteindre, tant par la facilité avec laquelle elle eſt exécutée, que par l'empâtement des couleurs, la morbideſſe des chairs, la grace & l'intelligence du clair-obſcur. Le Corrége a repréſenté le tout obſcur & dans l'ombre, à l'exception de la partie nue du corps de la ſainte. La tête eſt de demi-teinte, mais éclairée par un reflet qui part du bras de la ſainte & d'un livre qu'elle eſt occupée à lire. Le champ du tableau, quoi-

* Ce tableau avoit beaucoup ſouffert, ſur-tout en le tranſportant de Modène à Dreſde; mais il a été fort bien rétabli par M. Sedriz, peintre d'Auguſte III, roi de Pologne.

que sombre, est également beau, & représente un site spacieux, comme le fond d'une grotte & d'une vallée, avec des arbres & de la verdure. Pour tout dire, si les autres ouvrages du Corrége sont excellens, celui ci est merveilleux. Les cheveux de la sainte, outre la suavité avec laquelle ils sont peints (car il semble que les couleurs en aient été fondues pour les faire) donnent une idée si parfaite de ce qu'ils représentent, qu'on diroit qu'ils ont été faits l'un après l'autre; ayant d'ailleurs tout le brillant des cheveux naturels. A la vente, ce tableau a été estimé vingt-sept mille écus romains.

Le sixième & dernier des tableaux, que le roi de Pologne a achetés, est le plus fameux de tous, connu sous le nom de *la Nuit du Corrége*, représentant la naissance du Sauveur. Ce tableau fut fait par le Corrége pour Albert Pratonieri, en 1522, année qu'il termina la coupole de l'église de S. Jean à Parme; mais il n'y mit cependant la dernière main qu'en 1527. Ce retard laissa, sans doute, au Corrége le tems de mieux étudier l'effet du clair-obscur, voulant faire partir toute la lumière de la tête seule de l'Enfant; ce que Raphaël avoit seul imaginé jusqu'alors. Je ne serois pas surpris que ce soit par cette étude, & en modelant toute sa composition, que le Corrége ait trouvé le beau clair-obscur & les raccourcis admirables qu'il a mis en pratique dans la célèbre coupole de la cathédrale de Parme qui fut son dernier & plus magnifique ouvrage.

Ce tableau de la Nuit du Corrége se trouve assez bien conservé dans la galerie de Dresde. C'est un de ces ouvrages qui remuent l'ame de tous ceux qui le

voient, mais principalement des vrais connoiſſeurs L'imitation de la vérité eſt exécutée avec tant d'intelligence qu'on n'y voit rien de ſec, & l'art y eſt ſi bien caché que le tout ſemble fait avec la plus grande facilité. La compoſition en eſt ſimple, mais cache un art ſingulier, en faiſant, dans un petit eſpace, appercevoir un fort grand ſite, avec un payſage qui offre une ſcène véritablement triſte & miſérable, mais dont l'horizon, où l'aurore commence à paroître, anime tout le reſte. Dans le lointain il y a quelques bergers qu'on y diſtingue à peine, & entr'eux & la Vierge eſt placé S. Joſeph, occupé à faire avancer l'âne, dont la figure ſert à agrandir le ſite, en faiſant voir la diſtance qu'il y a de là à la Vierge, & de l'autre côté juſqu'aux bergers. Il paroît dabord que l'attitude de la Vierge pourroit être meilleure, parce qu'elle a la tête penchée vers l'Enfant, de manière qu'on ne voit pas ſon viſage en entier; mais en conſidérant mieux la choſe, on s'apperçoit qu'il étoit impoſſible de donner une autre poſition à cette figure, ſans lui ôter beaucoup de ſa grace. Le Corrége a donné une poſition inclinée à cette tête, pour éviter que la lumière, qui vient d'en-bas, ne produiſît point d'ombre ſur la partie ſupérieure; ce qui auroit nui à la beauté de la phyſionomie. L'Enfant eſt placé de même avec une intelligence particulière, étant pris de côté, de manière qu'on voit à peine ſon viſage; mais les mains & les pieds ſe préſentent entièrement. Je penſe que le Corrége lui a donné à deſſein cette ſituation, afin d'éviter de rendre les formes du Chriſt qui ne pouvoient être agréables, comme étant celles

d'un enfant nouveau né. Cette sage prévoyance doit servir de leçon aux artistes, & leur apprendre à cacher les parties qui ne sont pas belles, plutôt que d'altérer la vérité en faisant beau ce qui ne l'est pas dans la nature. C'est sans doute par la même raison qu'il a caché, pour ainsi dire, le visage d'un vieux berger placé sur le premier plan, en mettant devant lui un autre berger plus jeune & d'une physionomie agréable, lequel, avec un mouvement plein d'alégresse, semble parler à l'autre de l'évènement qui fait le sujet du tableau. Une bergère, qui tient une corbeille où il y a deux pigeons, fait connoître l'admiration que lui inspire l'Enfant divin, qu'elle ne peut pas quitter; tandis que d'une main elle se couvre le visage, pour se garantir de la splendeur qui part de la tête du Christ. Dans la partie supérieure du tableau, du côté opposé de la Vierge, il y a une gloire avec des anges également éclairés par l'Enfant; c'est là que le Corrége a mis la seconde lumière; mais elle n'est pas si parfaite que celle de la Vierge, & les ombres en sont plus suaves, comme si c'étoient des reflets, ou comme si elles étoient enveloppées d'une masse de lumière, sans doute pour faire comprendre que ce sont des êtres spirituels. La beauté, la grace & le fini de ce tableau sont admirables, & toutes les parties sont exécutées d'une manière différente, selon qu'il convient à chaque chose.

Dans le cabinet de peintures de M. le comte de Bruhl, qui fut premier ministre d'Auguste III, roi de Pologne, il y a un petit tableau d'un peu plus d'un palme de hauteur, & d'un peu moins d'un palme de largeur,

qui repréfente les Epoufailles de Sainte Catherine. Il eſt peint fur toile collée fur panneau, & par derrière on lit, en caractères anciens: *Laus Deo. Per Donna Metilde d'Efte. Antonio Lieto da Corregio fece il prefente quadro per fua divozione anno 1517.* Si cette infcription eſt véritable, ce tableau eſt un des premiers ouvrages du fecond ſtyle du Corrége; & c'eſt, fans contredit, un fort bel ouvrage.

Parmi les tableaux qui ont appartenu au duc de Parme,& qui fe trouvent actuellement à Capo di monte à Naples, il y en a un parfaitement femblable à celui dont nous venons de parler, & l'on ne peut pas douter qu'ils foient tous deux de la main du Corrége; puifque, parmi le grand nombre de copies que plufieurs grands peintres ont faites de ce tableau, il n'y en a pas un qui approche de l'original. Cette production doit déjà avoir été fort eſtimée du tems du Corrége, puifqu'elle a été gravée par Ugo da Carpi, qui fut, pour ainfi dire, fon contemporain.

Mais retournons à la galerie électorale de Drefde où il y a encore un tableau de la Vierge de demi-figure, qui tient l'Enfant endormi entre fes bras. Il a été gravé par Edelink qui l'a regardé comme un ouvrage du Corrége; mais l'on fait, à n'en point douter, qu'il eſt de Sébaſtien Ricci, Vénitien, qui l'a peint dans l'intention de le faire paffer par une production du Corrége, en imitant fa manière, & en lui donnant un œil enfumé. Cependant il eſt facile de fe convaincre de l'impoſture, en ne voyant que la gravure même, puifqu'au lieu de grace il n'y a qu'affectation, & que le clair-obfcur en eſt faux.

Il se trouve encore un autre tableau dans cette galerie qu'on prétend être aussi du Corrége qui l'a gravé, dit-on, à Rome. Il représente la Vierge assise avec l'Enfant au pied d'un palmier, & un ange qui plane en l'air; il est connu sous le nom de l'*Egyptienne* du Corrége. C'est le cardinal Alexandre Albani qui en a fait présent au roi de Pologne, Auguste III. Il y a cependant des connoisseurs qui doutent que ce tableau soit original; on fait du moins qu'il y en a un autre du même sujet (& qui certainement est du Corrége) à Capo di monte, venant aussi de la galerie de Parme; mais il a été fort maltraité & reparé par un pinceau moderne; de manière qu'on ne peut plus le regarder comme existant, puisqu'il ne s'y trouve plus rien du Corrége.

Il y a aussi quelques ouvrages du Corrége à Florence; le principal est dans le palais Pitti, & semble avoir servi de tableau d'autel. Il est peint sur panneau, & les figures en sont à-peu-près grandes comme nature. C'est la Vierge qui tient entre ses bras l'Enfant, lequel a dans la main le globe du monde, avec S. Christophe qui semble vouloir le prendre sur ses épaules. Aux pieds de la Vierge on voit S. Jean-Baptiste, & du côté opposé de S. Christophe est S. Michel. Ce tableau a de même toujours passé pour un ouvrage du Corrége; mais il faut convenir qu'il est d'un style particulier, & qu'il ressemble peu aux plus belles productions de ce grand maître, quoiqu'il y ait, à la vérité, quelque chose de sa manière dans la composition. Si l'on veut soutenir que ce tableau est du Corrége, il faut convenir du moins que ce n'est pas un ouvrage parfait, puis-

qu'il y a plusieurs choses dures, & sans aucune délicatesse. Il me paroît cependant qu'il ne peut pas être de ce grand maître, parce qu'on y voit certaines choses que les peintres n'ont coutume de faire qu'en mettant la dernière main à leurs tableaux; ce qui pourroit faire croire que le Corrége a laissé cet ouvrage imparfait, & que c'est un autre peintre qui l'a fini; ou bien si c'est le Corrége qui l'a terminé, il faut croire qu'il a voulu imiter la manière de l'école de Venise. Il y a sans doute des personnes qui avanceront sans balancer que ce tableau n'est pas du Corrége; pour moi, je ne me hasarderai point à assurer que les belles choses qu'on y voit ne sont point de cet artiste.

Dans la même galerie il y a une très-belle tête, peinte sur panneau; & quoique ce ne soit qu'une première ébauche, il y a néanmoins un si bel empâtement de couleurs, qu'on n'y trouve rien à desirer. Cette tête ressemble parfaitement à celle de l'ange qui, aux pieds de S. Geminien, tient à la main le modèle d'une église, dans le tableau de la galerie de Dresde dont nous avons parlé plus haut.

Le grand duc de Toscane posséde un autre tableau du Corrége, sur toile, haut de cinq palmes, qui représente la Vierge à genoux avec l'Enfant nouveau né, couché par terre, sur un pan de la mante, sans autre figure. Ce n'est point une des plus belles productions du Corrége, car la composition & les draperies en sont faites avec peu de soin; mais la tête & les mains de la Vierge sont très-bien peintes, quoique avec moins de

vigueur que les autres bons ouvrages de ce maître.

Parmi les excellens tableaux qui ſe trouvent dans le palais du prince Doria Pamphili à Rome, il y en a un du Corrége qui n'eſt pas fini, peint en détrempe ſur toile, dont le ſujet eſt la Vertu héroique couronnée par la Gloire, de la manière que je l'ai décrit en parlant des tableaux du Corrége qui ſont en France. Si ce tableau n'offre pas la grande perfection des autres ouvrages à l'huile de cet artiſte, il nous fait du moins connoître ſon grand ſavoir, ſon mérite ſupérieur, & ſon admirable preſteſſe à opérer; il nous apprend auſſi qu'il ne devoit pas la grace & l'excellence de ſes productions, ni à la longueur du tems qu'il mettoit à les faire, ni à l'empâtement renouvellé de ſes couleurs, mais au grand principe qu'il ſuivoit, d'avoir toujours devant les yeux les effets de la vérité : ce qui nous eſt prouvé par le tableau dont il eſt queſtion ici; car malgré que quelques parties n'en ſoient que fort légèrement ébauchées de blanc & de noir, on y voit cependant briller la grace des choſes finies, avec toute l'intelligence qui leur eſt néceſſaire. Dans d'autres parties, où il y a un peu de couleur, on voit l'idée de la vérité, & l'on eſt étonné ſur-tout de la grande intelligence des raccourcis, particulièrement là où un muſcle ou quelque partie charnue fait éminence, parce que les autres parties qui ſuivent celle-là ſe perdent par dégradation, & que par ce moyen les formes deviennent diſtinctes; ce qui eſt extrêmement difficile à bien rendre. S'il y a donc des tableaux du Corrége plus beaux & plus finis que celui dont

dont nous venons de parler, il n'en exifte point qui faffe mieux appercevoir le mérite prodigieux de ce grand artifte.

Dans la galerie du palais Colonne, à Rome, on voit un tableau fur panneau du Corrége, repréfentant, en demi-figures, un *Ecce Homo* avec la Vierge qui fe tient derrière un foldat, & Pilate dans le lointain. Ce tableau, qui a appartenu au comte Prati de Parme, paroît être de la feconde manière du Corrége, & non de la dernière qui eft mieux raifonnée. Il eft cependant fort beau, d'un bon caractère de deffin, d'un empâtement fingulier & d'un charmant coloris. Il a été gravé par Auguftin Carache.

La maifon Barberini poffédoit autrefois un tableau repréfentant ce paffage de l'évangelifte S. Marc: « Et il » y avoit un jeune-homme qui le fuivoit, en cou- » vrant fes chairs d'un manteau, & ils le retinrent; mais » leur abandonnant fon manteau, il s'enfuit nu ». On dit que ce tableau, après avoir paffé par plufieurs mains, fe trouve aujourd'hui en Angleterre; mais j'en ai vu, il y a quelque tems, un pareil à Rome qui appartenoit à un Anglois. La feule différence qu'il y avoit, c'eft que ce dernier, qui eft peint fur toile, paroît être l'étude ou la première penfée de l'autre, puifqu'on y remarque quelques corrections, qu'on ne trouve que rarement dans les ouvrages du Corrége. Cependant la figure du jeune-homme eft très-bien finie, d'un bel empâtement, & d'un beau coloris; elle eft fingulière fur-tout par fon expreffion, & par la manière dont elle tâche de fe dégager de la

draperie. Le sôldat qui veut l'arrêter, faisit le manteau de la main droite, & de la main gauche semble plutôt le lui demander que de vouloir le prendre de force, en cherchant à le persuader de ne pas s'enfuir : expression qui nous fait connoître le caractère du Corrége, toujours porté à employer les mouvemens les moins rudes & les moins violens. Dans le lointain on voit la prise du Seigneur, au moment où Judas lui donne un baiser, & que S. Pierre coupe l'oreille à Malchus. La perspective & le clair-obscur de ce petit tableau sont du meilleur style du Corrége; mais ce qu'il a de plus de singulier, ce qu'on voit clairement que ce peintre avoit présent à sa mémoire la figure du fils aîné de Laocoon, quand il fit le jeune homme, dont la tête & le caractère général du corps sont d'une parfaite ressemblance avec celle de cette statue antique; les formes en sont seulement plus grandes, suivant le style du Corrége.

Dans l'église de S. Louis des François à Rome, il y a un petit tableau [1], d'un palme & demi, qu'on dit être du Corrége. Il représente la Vierge de demi-figure avec l'Enfant de figure entière, S. Joseph & deux anges. Ce tableau me paroît être un ouvrage de Jules-César Procaccini. Il y a quelques années qu'un marchand de tableaux à Rome en avoit un représentant la Vierge avec l'Enfant & un petit ange, qui ressembloit parfaitement à une estampe gravée par Spier, avec cette différence seulement que cette estampe est d'une forme ronde & que le tableau est carré. Ce tableau étoit couvert d'un épais vernis, qui l'avoit rendu fort obscur,

& cachoit la beauté de la peinture; ce qui fut cause qu'on le vendit à vil prix à un certain M. Casanova, Vénitien, qui le netoya assez bien, mais non sans emporter cette fleur du coloris qui se trouvoit adhérente au vernis. M. Casanova a ensuite porté ce tableau à vendre à Dresde où il se trouve sans doute aujourd'hui.

Le roi d'Espagne possède deux petits tableaux du Corrége. Le meilleur représente J. C. priant dans le jardin, avec un ange dans l'air, qui, de la main droite, indique la croix & la couronne d'épines, qui sont placés dans l'ombre par terre, & qu'on peut à peine appercevoir; de la main gauche, qui est d'un gracieux raccourci, il montre le ciel, comme s'il vouloit dire que c'est par la volonté du Père éternel que le Christ accepte la passion; & véritablement on voit que le Sauveur, en ouvrant les bras, semble demander à s'y soumettre. Ce qu'il y a de plus admirable dans ce tableau, outre l'excellence de l'exécution, c'est la manière avec laquelle est ménagé le clair-obscur: le Christ recevant la lumière du ciel, & l'ange, au contraire, étant éclairé par le Christ. Dans le lointain & sur un plan plus bas, on voit trois disciples, dont les attitudes sont aussi gracieuses que belles; plus loin on apperçoit la troupe qui vient pour se saisir du Seigneur. On assure que le Corrége donna ce tableau à son apothicaire pour quatre écus de drogues qu'il lui devoit; que peu de tems après il fut vendu cinq cens écus, & qu'enfin le comte Pierre Visconti le céda pour sept cens cinquante

pistoles d'or au marquis de Camarena gouverneur de Milan, qui l'achetta par ordre de Philippe IV. Il est actuellement dans le palais du roi à Madrid, & n'a pas souffert, ainsi qu'on l'a faussement divulgué *.

Le second tableau représente la Vierge qui habille l'Enfant; cet ouvrage est moins parfait que le précédent; mais cependant fort beau, & d'un empâtement & d'une morbidesse admirables. Dans le lointain est S. Joseph qui rabotte une planche; figure dont la dégradation des contours nous montre combien le Corrége étoit un grand maître dans l'intelligence de cette partie qu'on appelle perspective aérienne; car les choses qu'il a voulu représenter comme étant vues de loin, sont non-seulement marquées par des ombres plus légères, ainsi que cela se pratique aussi par des peintres modernes; mais il en a encore diminué les lumières, rendu les contours plus vagues, & prononcé les formes d'une manière moins décidée à mesure de la distance des objets: le tout cependant sans sortir jamais des limites de la vérité.

Le duc d'Albe a un tableau du Corrége peint sur toile, dont les figures ne sont pas tout-à-fait de grandeur naturelle. Le sujet est Mercure qui apprend à lire à l'Amour, en présence de Vénus. Cette dernière figure, remarquable par des aîles & par un arc qu'elle tient

* Comparez la description de ce tableau avec ce qui en est dit dans la *Lettre de M. Mengs à Don Antonio Ponz*, page 74 de ce volume.

de la main gauche, eſt d'une grande beauté, & l'on s'apperçoit facilement que le Corrége, en la faiſant, avoit préſent à la mémoire l'Apollino de la *villa* Médicis, qui eſt aujourd'hui à Florence. L'Amour nous fait voir toute l'innocence de ſon âge : ſes beaux cheveux bouclés ſont peints avec tant d'art qu'on y voit la peau au travers, & d'un très-grand fini, ſans néanmoins être d'un ſtyle ſec. Ses aîles reſſemblent à celles des jeunes oiſeaux, dont on voit la peau & les tuyaux des plumes. Toutes les fois que le Corrége a eu à peindre des aîles il l'a fait avec le même eſprit que dans ce tableau, en les attachant immédiatement derrière les épaules, de manière qu'elles s'uniſſent ſi bien avec la chair qu'elles paroiſſent réellement faire un membre joint à la naiſſance ſupérieure de l'acromion : le feu duc, poſſeſſeur de ce tableau, avoit donc raiſon lorſqu'il me dit, que les aîles de cet Amour ſont ſi bien placées, que s'il étoit poſſible qu'un enfant naquit avec des aîles, elle ne pourroient pas être emboitées d'une autre manière. Les peintres, en général, attachent les aîles ſi gauchement qu'elles paroiſſent toujours poſtiches. Le Mercure, qui a la figure d'un jeune homme qui n'a pas encore atteint toute ſa croiſſance, eſt d'un caractère ſimple. Ce tableau eſt, ſans contredit, original, non-ſeulement à cauſe de la grande excellence du Corrége qui y brille en général, mais encore en particulier par le repentir fort remarquable au bras de Mercure qui étoit couvert d'une draperie bleue ; ce qui ſe diſtingue facilement, à cauſe que la couleur en

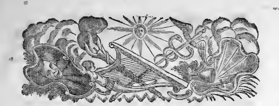
eſt reſſortie. Je crois devoir faire obſerver cette circonſtance, parce qu'il exiſte en France un autre tableau pareil à celui-ci, mais qui n'a pas cette correction, & qui ſans doute eſt une copie ou un double de celui dont nous parlons ici. Ce tableau du duc d'Albe fut acheté par un de ſes ancêtres à Londres, avec un aſſortiment des célèbres tapiſſeries de Raphaël, à la vente des meubles de l'infortuné Charles I, après que ce roi fut décapité.

Dans la ſacriſtie de l'Eſcurial on garde un tableau ſur toile avec des figures de trois palmes de hauteur. Il repréſente le Chriſt qui apparoît à la Madeleine. Cet ouvrage eſt du même ſtyle que celui de la Vierge avec l'Enfant qui eſt à Florence & dont nous avons déja donné la deſcription.



RÉFLEXIONS
SUR LE TALENT
DU CORREGE.

RÉFLEXIONS



RÉFLEXIONS
SUR LE TALENT
DU CORRÉGE.

LA plus grande difficulté de l'art, qui eſt l'imitation de la vérité, ayant été ſurmontée par quelques habiles maîtres, tels que Maſſacio, Jean Bellino & André Mantegna, qui trouvèrent la manière de rendre les différentes eſpèces de milieux & de raccourcis; ceux qui les ſuivirent, comme Léonard de Vinci, Pierre Perugien, Ghirlandajo & Barthélemi de Saint-Marc, eurent moins d'obſtacles à vaincre: les deux premiers pour ajouter une certaine grace à l'art, le troiſième pour mettre un peu plus d'intelligence dans la compoſition, & le dernier pour y donner de la grandioſité & pour parvenir à une certaine magie dans le clair-obſcur, ainſi que dans les draperies, qui

avoit été inconnue jusqu'alors. Mais comme il est impossible d'inventer & de porter en même-tems à la perfection quelque chose que ce soit, les artistes que nous venons de nommer ne purent atteindre à cette facilité qui est le sceau de la perfection de l'art, à laquelle parvinrent dans la suite, à différens degrés, Michel-Ange, le Titien, le Giorgone & le divin Raphaël, qui lui seul réunit tout le mérite que ses prédécesseurs eurent par parcelles, & qui, avec l'apparence de la facilité, porta l'art au plus haut degré de perfection. C'est sans doute un honneur pour l'humanité, qu'un tel génie ait pu parvenir, avec des moyens aussi simples que ceux qu'employe la peinture, à imiter toutes les productions de la nature, & même les effets des passions qui agitent le cœur de l'homme.

Mais quoique l'art eût atteint à ce degré éminent, par les formes terribles de Michel-Ange, par les teintes vraies & belles du coloris du Titien & par la parfaite expression de Raphaël, ainsi que par sa grace naturelle ; il lui manquoit néanmoins quelque chose encore, c'est-à-dire, le complément des différentes excellences dont nous venons de parler, qui met le sceau à la perfection des productions de l'homme. Ce complément se trouve dans le Corrége, qui, à la grandiosité & au vrai, unit une certaine élégance à laquelle on donne communément le nom de goût, par lequel on entend le caractère propre & déterminé de chaque chose, sans qu'il y ait de parties gratuites ou inutiles.

Le Corrége fut le premier qui peignit dans l'intention de faire plaisir aux yeux & de charmer l'ame de ses spec-

tateurs, & qui dirigea toutes les parties de son art vers cette fin. Cependant comme il est naturel que chaque artiste cherche à se complaire lui-même dans ses ouvrages, & qu'il y exprime, pour ainsi dire, son esprit, il est à croire que le Corrége étoit d'une grande sensibilité, & qu'il avoit le cœur fort tendre & porté à l'amour, ce qui lui rendoit insupportables les choses dures & angulaires: de manière, qu'en s'écartant de la route des artistes ordinaires, qui travaillent pour satisfaire leur esprit, le Corrége n'a exercé son talent que pour satisfaire son cœur, en suivant ses propres sensations; ce qui l'a rendu le peintre des Graces. Personne avant & après lui n'est parvenu à mieux manier le pinceau; mais il a surtout été inimitable jusqu'ici dans l'intelligence du clair-obscur, & dans l'art de donner du relief ou de la rondeur aux objets, par un style moyen entre le fort ou le sombre, & l'agréable ou le foible; entre le spacieux ou l'ouvert qui contribue facilement à rendre un ouvrage plat & sans relief, & le serré qui rassemble trop les lumières & fait entrer dans les petits détails. Personne, en un mot, n'a su unir, comme le Corrége, les lumières & les ombres, sans tomber dans l'affectation; ni a mieux entendu la dégradation de la lumière & ses reflets dans l'ombre; & cela parce qu'il les a employés comme si les corps étoient des glaces.

Les inventions du Corrége sont ingénieuses, belles, souvent même poétiques, & ses compositions, qui ont toujours la vérité pour base, produisent un admirable effet de clair-obscur; de sorte qu'on peut croire qu'en donnant les premiers traits à ses ouvrages, il commen-

çoit déja à y disposer son clair-obscur avec les couleurs, en songeant non-seulement à l'imitation de la vérité, mais encore à toutes les parties qui devoient entrer dans son tableau. C'est ce qui me donne lieu de croire qu'il faisoit toutes ses études coloriées, ayant pour but principal l'effet que produit un tableau à la première vue, parce que les autres parties de la peinture peuvent bien contribuer à convaincre le spectateur de la bonté d'un ouvrage; mais elle ne l'attachent pas, quand d'ailleurs il n'y trouve rien qui lui plaise. Il semble que le Corrége ne s'est pas beaucoup arrêté à certaines règles auxquelles on tient si fortement dans nos écoles modernes; quoique, au reste, il ait observé avec soin tout ce qui a rapport aux oppositions & aux contrastes des figures & de leurs membres : de manière qu'une variété continuelle paroît avoir été sa règle fondamentale, qu'il a non-seulement suivie dans la partie dont nous venons de parler, mais dans toutes les autres en général.

Quant au contraste & à la variété dans les positions des membres, on voit, par ses plus parfaits ouvrages, que, toutes les fois qu'il le pouvoit, il a donné un peu de raccourci aux membres, & qu'il ne les a que rarement faits parallèles à leur superficie, ce qui donne beaucoup de vie & de mouvement à toutes ses compositions. Il faut cependant convenir que, pour avoir trop recherché la variété des positions, particulièrement dans les mains, il est quelquefois tombé (quoique peu souvent à la vérité) dans une certaine grace affectée qui ne paroît pas naturelle, défaut qu'on ne peut pas reprocher à Raphaël.

Il y a des écrivains qui prétendent que le dessin du Corrége est peu correct; accusation fausse, rigoureusement parlant. Il est vrai que ses formes ne sont pas aussi simples que celles des ouvrages anciens, ni ses muscles aussi fortement prononcés que ceux de Michel-Ange; qu'il ne faisoit pas enfin parade de ses connoissances du nud comme les peintres de l'école Florentine. Mais à cela près, il dessinoit avec une grande correction les objets qu'il vouloit représenter, & l'on ne trouve aucune faute contre le dessin dans ses ouvrages originaux. Il suffit d'ailleurs, pour la gloire du Corrége, que les Caraches, & particulièrement Annibal & Louis, aient formé le style de leur dessin sur le sien, comme on peut le voir par tous les ouvrages qu'ils ont faits avant de venir à Rome.

Il paroît que le Corrége a considéré toutes les formes de la nature, qui n'étoient pas altérées par quelque cause étrangère, comme si elles étoient composées de lignes courbes, concaves ou convexes, & qu'il s'est contenté de les varier dans leur grandeur & dans leur proportion; à cause qu'il a voulu éviter toutes les formes angulaires, & par conséquent la sécheresse & les petits détails dans lesquels sont, en général, tombés les peintres des écoles antérieures. En évitant donc les lignes droites, il a presque toujours fait usage de la serpentine, c'est-à-dire, celle qui entre & qui sort alternativement comme la lettre *S*. Il croyoit donner par-là plus de grace à ses ouvrages, parce qu'il avoit, sans doute, remarqué que la différence entre le style sec & le beau style antique consiste principalement en ce que les contours &

les formes de ce premier sont composés de lignes droites avec quelques lignes courbes & convexes, tandis que le style antique n'offre qu'une variété de lignes courbes. Il ne faut pas croire que les anciens aient choisi ce contour par un pur caprice, ou par un goût particulier; ils y ont été déterminés par une exacte imitation de la vérité & par leurs connoissances de l'anatomie & de la structure du corps humain, où l'obliquité des muscles & la variété de leur position sur la rondeur des os leur donnent cette diversité de courbes. Et comme les corps charnus & musculeux ont plus de formes convexes, & que celles-ci sont plus grandes que les formes concaves; tandis que les corps maigres, au contraire, ont moins de formes convexes & plus de concaves; le Corrége a préfére le terme moyen, sans s'écarter cependant de la vérité.

Il n'est pas facile de décider si c'est l'intelligence du clair-obscur & l'imitation de la nature dans cette partie qui conduisirent le Corrége à la connoissance des formes & des contours, ainsi que de leurs milieux; ou si c'est par une autre route & par l'étude de cette partie principale de la peinture, qu'il est parvenu à cette perfection qu'on admire dans ses ouvrages. Quoi qu'il en soit, il est certain du moins qu'après Raphaël personne n'a mieux entendu que lui la perspective qui contribue tant à la correction du dessin du nud; & que personne non plus, excepté Michel-Ange, n'a mieux possédé que le Corrége la connoissance des formes & de la construction générale du corps humain. Le clair-obscur tient si intimément au dessin que l'un ne peut pas être parfait

ſans l'autre ; puiſque le deſſin privé du clair-obſcur ne peut repréſenter qu'une eſpèce de ſection parallèle à la ſuperficie, ſur laquelle on peint, & qui, par elle-même, ne peut jamais donner une juſte idée de la véritable forme des choſes. Le Corrége a ſu unir ces deux qualités avec tant de perfection, qu'on les voit combinées enſemble dans ſes ouvrages, comme dans la nature même; de manière qu'il paroît impoſſible qu'il ait pu parvenir à ce degré de talent dans cette partie, ſans avoir beaucoup étudié le bas-relief & la ronde boſſe ; car la ſimple vérité, ſans ces études, ne ſuffit pas pour apprendre une choſe auſſi difficile. Voilà pourquoi, ſans doute, Michel-Ange modeloit premièrement en terre ou en cire les figures qu'il vouloit peindre, ainſi qu'il le dit lui-même dans une lettre au Varchi * : auſſi n'avoit-on point vu avant lui de peintre qui osât employer les raccourcis, ni la rentrée & la faillie des muſcles, ou des formes du centre à la circonférence, ainſi qu'il en donna l'exemple. Si donc l'uſage de modeler les figures conduiſit Michel-Ange à ce ſtyle, qui lui fut propre, il ne paroîtra pas étrange

* Benevenuto Cellini, célèbre orfévre du tems de Michel-Ange, atteſte auſſi ce fait dans une lettre au même Varchi, où il dit : « Comment Michel-Ange eſt-il parvenu à ce degré ſupérieur de ſa- » voir, qui le met non-ſeulement au-deſſus de ſes contemporains, » mais encore de tous les peintres connus de l'antiquité ? c'eſt » que ſon pinceau a toujours pris les plus grands chefs-d'œuvre de » ſculpture pour modèles..... Michel-Ange, notre grand maître, » n'a jamais fait aucun de ces chefs-d'œuvre de peinture que nous » admirons, ſans en avoir exécuté auparavant le projet en relief. *Note du Traducteur.*

que l'intelligence des beaux contours & du grand ftyle du Corrége provinrent de la même origine, c'eft-à-dire, de l'étude du relief & de l'art de modeler les figures: car nous avons déja remarqué qu'il s'étoit exercé au plaftique.

Outre cette partie du clair-obfcur qui a rapport à l'expreffion des formes, le Corrége fut fupérieur auffi à tous les autres peintres dans le clair-obfcur, en général, c'eft-à-dire, dans la difpofition des lumières & des ombres; car la même dégradation dont il faifoit ufage dans une partie, ou pour une figure, il l'employoit de même dans tout le tableau, en diftribuant fes lumières de façon que la premièreen formoit une feule, & ainfi de fuite de la feconde & de toutes les autres. Il en agiffoit de même avec les ombres, qu'il varioit fans ceffe, tantôt en force, tantôt en maffe, mais le plus fouvent feulement par la qualité des couleurs dont elles font compofées. Il ménageoit les oppofitions avec intelligence, en ne mettant jamais les plus grandes lumières en contrafte avec les plus fortes ombres, fans les interrompre par quelque partie intermédiaire qui en ôtat la dureté, ou en plaçant à côté quelque forte ombre. Il n'ignoroit pas non plus que tous les corps font de nature à ne point abforber tous les rayons de lumière qu'ils reçoivent, mais qu'ils en difperfent ou en réfléchiffent la plus grande partie dans le *medium* qui les environne, felon la forme de leur fuperficie; ce qui fait que les petites ombres qui fe trouvent fur la maffe des corps éclairés, doivent néceffairement s'y confondre.

Le

Le Corrége entendoit parfaitement bien la perspective aërienne du clair-obscur & des couleurs, mais il n'y mettoit pas l'affectation de certains peintres modernes. De plus, il ne possédoit pas seulement la dégradation des teintes; mais il avoit observé aussi que, si dans la nature les ombres perdent de leur force à certaines distances, les lumières s'affoiblissent beaucoup plus par l'éloignement; & que ce sont les petits détails qui se confondent les premiers à la vue; d'où il inféra, que les contours deviennent plus vagues & disparoissent enfin, pour ainsi dire, entièrement à une certaine distance; de sorte que les extrêmités des corps se terminant en points insensibles, il est impossible de les distinguer parfaitement. Quand aux couleurs, il savoit combien elles perdent de leur force par l'interposition de l'air ambiant. En un mot, il possédoit à fond l'art par lequel la peinture parvient à tromper les sens & à charmer agréablement l'esprit.

Le coloris du Corrége est admirable; mais il paroît encore plus beau qu'il ne l'est en effet, à cause de la parfaite dégradation des teintes & la manière agréable, suave & empâtée de faire, laquelle donne à ses couleurs simples un certain brillant que lui seul a possédé jusqu'à-présent; de manière qu'on ne peut pas décider si c'est l'intelligence des formes, le coloris, le clair-obscur, ou la manière de disposer les couleurs qu'il faut le plus admirer en lui, puisqu'il étoit également un grand maître dans toutes ces parties, sur lesquelles il avoit profondement réfléchi.

Il est certain que c'est en possédant parfaitement les plus grandes parties de la peinture, qu'on s'élève à la plus haute excellence de cet art; & on ne peut nier non plus que c'est par cette perfection que Raphaël & le Corrége méritent d'être regardés comme les deux plus grands peintres; & que ce dernier sur-tout est parvenu à exprimer tous les effets apparens & agréables de la nature. Il est vrai que le Titien fut un si grand maître dans le coloris, que par ses teintes il mérita de tenir la première place dans cette partie; mais il ne posséda point cette parfaite dégradation qui exprime les formes les plus délicates & celles qui sont, pour ainsi dire, insensibles, ce qui contribue beaucoup à l'imitation de la vérité, & même quelquefois plus que le coloris même: aussi voyons nous que plusieurs ouvrages à fresque du Corrége, avec des teintes d'un ton foible & commun, charment & transportent néanmoins le spectateur par l'idée de la vérité, qui est le premier but que doit se proposer le peintre.

Le Corrége fut le premier qui fit entrer les draperies dans l'idée générale de la composition, tant par l'effet du clair-obscur, du coloris & de l'harmonie, que par la disposition & par le contraste. Il s'arrêtoit moins à chaque plis en particulier, qu'à la masse générale de l'étoffe; ce qui lui ouvrit une nouvelle route pour le jet de ses draperies dans les grands ouvrages: partie dans laquelle il fut assez bien imité par Lanfranc & par quelques autres, qui approchèrent plus ou moins de sa manière.

J'ai dit que le Corrége réunissoit plusieurs parties de la peinture, dont quelques-unes ont suffi pour faire la célébrité de quelques peintres, telles que la vérité & la grace de Raphaël, la maniere agréable de Léonard de Vinci, l'empâtement du Giorgone, & le coloris du Titien; j'avoue cependant que, dans chacune de ces parties en particulier, il fut moins excellent que les artistes que je viens de nommer. Mais il sut les réunir toutes comme elles le sont dans la nature, & adoucir celles qui sont trop fortes, par son naturel doux & modeste, en les combinant parfaitement ensemble par son esprit philosophique; de sorte qu'il a possédé lui seul toutes les parties que les autres n'ont bien rendues que chacune séparément.

Mais en admirant ainsi le talent du Corrége, je ne prétends point le mettre au-dessus de Raphaël; car quoique ses ouvrages soient d'une exécution plus égale & plus agréable, il ne possédoit cependant pas à un si haut degré que le peintre d'Urbin, l'expression des mouvemens de l'ame, qui est la partie qui donne véritablement de la noblesse à la peinture, & qui la rend sœur de l'éloquence & de la poésie, par l'impression qu'elle fait sur l'esprit de l'homme. On peut donc dire que Raphaël est le peintre qui a le mieux exprimé les effets de l'ame, & que le Corrége a le mieux rendu les apparences des corps. En voyant les tableaux de Raphaël, on sent plus qu'on ne voit; & en regardant un ouvrage du Corrége, les yeux voient plus que l'esprit ne peut comprendre; les sens restent en suspend, & le cœur est

enchanté. En un mot, le Corrége étoit le peintre des Graces.

Si Raphaël eſt donc, en quelque ſorte, ſupérieur au Corrége, celui-ci l'eſt bien davantage aux autres peintres qui ſont venus après lui. Juſqu'à lui la peinture ſe perfectionna par gradation; il y mit le complément de la perfection; & depuis ce tems, l'art n'a plus fait que décliner, ſans qu'il paroiſſe poſſible de le rétablir, & moins encore de le porter plus loin; ſi ce n'eſt qu'il paroiſſe quelque grand génie qui ſache unir les beautés de l'antique à celle de Raphaël, du Corrége & du Titien, en prenant pour baſe la vérité de la nature.

Nous n'avons que des renſeignemens vagues & contradictoires ſur la vie du grand Corrége. Les gens de lettres & les peintres, qui ont donné des mémoires ſur les artiſtes, n'ont point rendu au Corrége la juſtice qu'il méritoit, en nous informant des particularités de la vie d'un homme auſſi rare, & à qui la peinture doit tant. Cette négligence eſt non-ſeulement une injuſtice faite à ſa mémoire, mais encore une grande perte pour nous, parce qu'il n'y a rien qui excite autant le talent & le génie à faire de grands efforts, que l'hiſtoire de la vie des hommes célèbres; & l'on voit ſouvent que par cette lecture les vices de l'amour-propre & de l'ambition ſe changent en des vertus utiles. J'ai donc penſé qu'il étoit néceſſaire d'examiner, le mieux qu'il me ſeroit poſſible, ce phénomène de la peinture, pour réparer, en quelque ſorte, l'injuſtice qu'on a

faite au Corrége, en le laissant ainsi dans l'oubli ; tandis qu'on s'est étendu, avec une ennuyeuse prolixité sur la vie d'une infinité de peintres, dont on ne peut tirer aucune instruction, ni aucun agrément.

Il est fort avantageux que les hommes soient dans l'idée que le mérite conduit aux honneurs & à la fortune ; puisque cela les porte naturellement à l'amour du bien. Ce sont néanmoins presque toujours les circonstances qui décident du sort des individus ; & la même vertu produit, en différens tems & lieux, des effets différens. Antoine Allegri étoit né dans un petit pays, & fut toujours porté, par son caractère, au desir de s'instruire, qui est l'antidote de la vanité, & qui l'écarta du grand monde ; mais quand même il s'y seroit montré, sa modestie l'auroit empêché d'y faire fortune, qui, en général, s'obtient plus par l'intrigue que par un mérite réel.

Ses ouvrages nous prouvent qu'il a cherché toute sa vie à perfectionner son art, puisqu'on y trouve successivement un nouveau degré de talent. Ce desir de s'instruire toujours est la marque d'un esprit doué de cette heureuse modestie qui nous apprend ce qui nous reste encore à savoir. Comme il n'a peint que des choses gracieuses, & qu'il a toujours choisi celles qui l'étoient le plus, on peut en conclure qu'il joignoit à un naturel doux, modeste, tendre & porté à l'amour, un génie aussi studieux que philosophique, & ce sont là des qualités qui ouvrent rare-

ment le chemin à la fortune, à moins que des circonstances heureuses n'y concourent d'ailleus puissamment. Le Corrége dut donc être peu connu des princes & des courtisans, & par conséquent ignoré du public, qui ne loue que les artistes qui ont un grand nom, ou dont il peut retirer quelque profit par les dépenses qu'ils font. Mais le Corrége studieux & appliqué dans sa retraite, vivant à une petite cour, ne pouvoit pas fixer l'attention des auteurs de cette trempe. D'ailleurs, comme il étoit venu après les grands hommes qui avoient illustré son siècle & son art, il devoit être regardé comme un jeune peintre, disciple de ceux qui jouissoient alors de la plus grande réputation, ne pouvant être connu qu'à l'âge de trente ans, lorsque le Titien en avoit soixante-dix-sept, & que Raphaël n'existoit plus. En un mot, le Corrége étoit le plus jeune de tous les grands peintres qui se sont rendus célèbres dans le plus beau tems des arts en Italie. Mais la distance de plus de deux siècles & demi, depuis cette époque jusqu'à nos jours, nous les fait regarder comme s'ils avoient tous fleuri ensemble.

La retraite dans laquelle vivoit le Corrége, ainsi que je l'ai dit, & la négligence des biographes sont sans doute cause que Vasari a été si mal informé des particularités de celle du Corrége & des autres peintres de l'école Lombarde. J'aime mieux attribuer son inexactitude à cette cause qu'à l'envie qu'on lui attribue. Quoiqu'il soit vrai d'ailleurs, que dans les choses les plus indiffé-

rentes qui concernent le Corrége, telle que la description de ses tableaux & des sujets qu'il a choisis, Vasari a été induit en erreur, ou n'a pas voulu dire la vérité qu'il savoit, ainsi qu'on peut s'en convaincre par le récit qu'il fait de ceux que le Corrége a peints pour le duc de Mantoue & de quelques autres. Quand Vasari dit: « que le Corrége avoit plus de mérite dans l'exé» cution que dans le dessin », je veux bien croire qu'il n'a pas voulu faire entendre par-là qu'il dessinoit mal; mais que, par un effet de l'amour-propre, il a cru que son dessin étoit meilleur encore, & qu'il ne lui a accordé quelqu'avantage que dans la partie de l'exécution. L'école de Toscane n'a que difficilement convenu que les autres l'égalassent dans le dessin; de sorte que je présume que Vasari a seulement voulu dire que le Corrége ne dessinoit pas aussi correctement que Michel-Ange, le phénix de sa patrie. Ce qui est confirmé par ce que dit le même Vasari, quand il convient: « que les » dessins du Corrége sont beaux & exécutés dans la belle & grande manière ». Il est d'ailleurs étrange que cet écrivain se restreigne, pour ainsi dire, à faire l'éloge de la manière dont le Corrége a peint les cheveux, tandis qu'il y a tant d'autres parties admirables dont il pouvoit parler. Il n'est pas moins singulier que Vasari & d'autres attribuent l'excellence du Corrége dans son art, au seul don de la nature, ce qui est une erreur bien grossière; car quoique le génie seul puisse beaucoup sans doute, quiconque pense un peu ne se laissera pas persuader qu'il suffit, sans étude, pour

former un grand peintre comme l'étoit le Corrége *, lequel, à l'âge de trente ans, s'étoit formé un style nouveau, le plus beau qui ait jamais été connu. Michel-Ange, dont le génie étoit si sublime, n'a pas dû à la nature seule les connoissances de son art; & ce n'est point par elle seule qu'il a franchi les limites du style sec & servile qui avoit regné jusqu'alors en Italie; peut être même que sans de grandes études & sans une méditation profonde des statues antiques il ne se seroit pas élevé au rang des Donatello & des Ghilberti. Raphaël même nous a laissé dans ses productions des traces de ses études; & sans les leçons de Barthelemi de Saint-Marc, & la vue des ouvrages de Michel-Ange & de l'antique, nous ne jouirions pas de ses admirables peintures. Je crois donc pouvoir en conclure que le Corrége avoit étudié les monumens & les principes des anciens, & des meilleurs maîtres ses prédécesseurs, pour atteindre à ce degré éminent où il a porté son art.

Je viens d'exposer mon sentiment sur les causes qui nous ont privé d'une histoire fidelle & circonstanciée de la vie du Corrége, & j'ai hasardé à cet égard quelques conjectures qui m'ont paru les plus probables. J'ai donné en même tems une description de ses ouvrages aussi

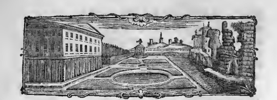
* Natura fieret laudabile carmen an arte
Quæsitum est. Ego nec studium sine divite vena,
Nec rude quid prosit video ingenium: alterius sic
Altera poscit opem res, & conjurat amice.

exacte

exacte que la brièveté de cet écrit me l'a permis, & j'y ai examiné le degré de mérite auquel ce grand maître est parvenu dans chaque partie de son art. Il ne me reste donc plus rien à ajouter ici, sinon que le Corrége est l'Apelle des peintres modernes, puisqu'il a possédé, comme celui-ci, toute la grace de son art, & qu'il nous a enseigné, par ses belles productions, le degré de perfection auquel le peintre doit chercher d'atteindre & au-delà duquel il ne peut aller; enfin, quand il doit quitter un ouvrage comme fini, sans le tourmenter davantage.



RÉFLEXIONS
DE
M. LE CHEVALIER D'AZARA,
SUR LES PRÉCÉDENS MÉMOIRES.



RÉFLEXIONS
DE
M. LE CHEVALIER D'AZARA,
SUR LES PRÉCÉDENS MÉMOIRES.

M. MENGS, comme nous l'avons déja dit, a composé ces Mémoires pour suppléer à ce qui manquoit à la vie du Corrége, publiée par Vasari *. Comme plu-

* Ce fut sur les sollicitations & sur les instances d'Annibal Caro, de Molza & de Paul Jove, que George Vasari, peintre & architecte, composa *les Vies des Peintres*. On accuse Vasari d'avoir parlé avec trop de partialité des artistes de son pays : cela paroit assez probable ; mais son ouvrage est néanmoins le meilleur que nous ayons de ce genre. Quant à la préférence qu'on prétend que Vasari a donnée à Michel-Ange sur Raphaël, on pourroit encore excuser peut-être le biographe sur ce sujet. Vasari dit, à la vérité, que ce

ſieurs perſonnes pourroient croire, d'après cet écrivain & ſes commentateurs, que M. Mengs n'avance des faits ſuppoſés que pour le rendre ſuſpect, je crois néceſſaire d'ajouter ici quelques notes, afin que le Lecteur puiſſe juger de quel côté eſt la raiſon.

Il y a, en général, beaucoup de confuſion & de contradiction dans tout ce que Vaſari dit du Corrége. Il le repréſente « comme un eſprit timide, & d'une ſi » grande économie, que ſon avarice l'a rendu le plus » malheureux des hommes ». Les ouvrages du Corrége & les dépenſes qu'il n'épargnoit point pour les faire, nous prouvent combien eſt fauſſe cette accuſation; & nous démontrent qu'il étoit, au contraire, d'un caractère libéral, & qu'enfin il ne ſe trouvoit point dans la pénurie, puiſque ſes ouvrages étoient plus richement payés qu'on ne veut le donner à entendre.

Quant à ce que dit Vaſari que « le Corrége portoit » un eſprit mélancolique dans ſon art »; je ne penſe

---

fut en voyant les ouvrages de Michel-Ange que Raphaël agrandit ſa manière; propoſition que Bellori a réfutée comme injurieuſe, mais dont M. Bottari a juſtifié, à ſon tour, Vaſari. D'un autre côté, cet écrivain rend à Raphaël toute la juſtice qu'il mérite. Voici comme il s'exprime, en parlant du célèbre tableau de Sainte Cécile : « Les autres peintures peuvent s'appeller des peintures; celles » de Raphaël ſont des choſes vivantes. Les chairs y palpitent; on en » voit l'eſprit & l'ame; les ſens y ſont en mouvement, & la vie n'a » rien de plus animé ». Cet éloge ſemble détruire tout ſoupçon de jalouſie de la part de Vaſari contre le peintre d'Urbin. *Note du Traducteur.*

pas qu'on puisse persuader à tout homme sensé que les inventions de ce peintre soient tristes ; lui dont les compositions sont regardées comme les plus agréables & les plus gaies qu'on connoisse, de manière qu'ils lui ont mérité le titre de peintre des Graces. Vasari en convient lui-même quand il dit : « Il est certain que personne n'a su mieux que lui disposer les couleurs, » ni avec plus d'intelligence pour la beauté. Aucun artiste » n'a donné plus de relief à ses ouvrages, ni a été plus » admirable pour la morbidesse des chairs, & la grace » avec laquelle il finissoit ses productions ». Et en faisant la description du tableau de Parme, il ajoute : « Près de-là est un enfant qui rit d'une manière si naturelle, qu'il excite à rire tous ceux qui le voient ; » &, quelque triste qu'on soit, on ne peut s'empêcher » d'être égayé en le regardant ». Cependant, suivant ce même biographe, ces choses agréables & ce coloris si gai sont d'un peintre triste & mélancolique.

Vasari continue & dit : « Si le Corrége fût sorti de » la Lombardie, & s'il eût été à Rome il auroit fait » des miracles ; car, puisqu'il a exécuté de pareilles » choses sans avoir vu les chefs-d'œuvre de l'antiquité » & les bons ouvrages des modernes, il auroit, sans » doute, rendu ses ouvrages *infiniment* meilleurs, en » étudiant ces grands modèles ; & en passant ainsi du » bon au meilleur, il seroit certainement parvenu au » plus haut degré de perfection ». Pour ne point parler de la question déja discutée par M. Mengs, si le Corrége a été à Rome (car, s'il n'y a pas été, il n'est pas moins vrai qu'il a connu les ouvrages des anciens &

qu'il en a profité), il feroit curieux de favoir quels miracles il auroit fait, & comment il auroit, fuivant Vafari, rendu fes ouvrages *infiniment* meilleurs. Quant à moi, je regarderai comme un homme très-extraordinaire celui qui pourra m'indiquer les défauts du Corrége, fur-tout s'il parvient à m'en convaincre; & je tiendrai pour le premier peintre du monde celui qui portera fon art à un plus haut degré que ne l'a fait le Corrége. Il n'eft pas moins fingulier qu'un artifte tel que Vafari ait penfé qu'il fût facile de rendre les productions du Corrége *infiniment* meilleures.

Quant à la queftion tant débattue, fi le Corrége a été à Rome, & s'il a profité de la vue des peintures de Melozzo de Forli, qui étoient dans l'ancienne églife des Apôtres; je remarquerai que plufieurs tableaux enlevés de la tribune de cette églife, fe trouvent aujourd'hui dans les appartemens du Vatican qu'a occupés Benoît XIII, & qu'habite maintenant le cardinal Zelada, bibliothécaire, où les curieux pourront en faire la comparaifon avec ceux du Corrége.

Le deffin du Corrége paroît n'avoir pas mérité l'approbation de Vafari, puifque dans une note marginale de fon ouvrage, il dit: « Qu'il fe diftinguoit plus par » fon coloris que par fon deffin »; & immédiatement après il cherche à l'excufer fur ce défaut; « par la » difficulté qu'il y a de pofféder également bien toutes » les parties d'un art auffi grand que la peinture »: ce qui fait que plufieurs peintres ont eu un bon coloris & un mauvais deffin, & ainfi de même en raifon contraire.

Cette critique fe réduit donc à dire, que le Corrége ne

ne dessinoit pas comme Vasari; savoir, qu'il choisissoit des formes différentes que lui & que ceux de son école. L'un s'étudioit à produire des attitudes guindées, & à indiquer tout avec force & énergie, en faisant parade de ses connoissances anatomiques; tandis que l'autre est suave, doux & gracieux. Cependant le Corrége étoit aussi grand dessinateur dans sa manière que le plus habile Toscan, & Vasari lui-même convient que: « ses » dessins sont beaux & exécutés dans la grande & belle » manière ».

Le commentateur de Vasari va plus loin encore que lui, puisqu'il ose assurer que, « si les Caraches eussent » peint de nouveau la tribune de l'église de S. Jean à » Parme, qu'ils avoient déjà copiée d'après l'original, » ils auroient égalé & surpassé même le Corrége dans le » dessin, quand même ils seroient restés au-dessous de » lui dans le coloris ». Les Caraches, qui acquirent un certain talent en étudiant & en imitant le Corrége, étoient trop modestes pour desirer un pareil éloge, & trop habiles dans leur art pour ne pas connoitre tout le mérite de leur maître.

Après avoir fait le tableau de la pusillanimité du Corrége, & de l'obscurité dans laquelle Vasari prétend qu'il a vécu, « de sorte qu'il étoit si misérable qu'il est im- » possible de l'être davantage », il ajoute que le duc de Mantoue le choisit pour faire deux tableaux qui fussent dignes de Charles-Quint, à qui il vouloit en faire présent; & que Jules Romain, qui étoit alors au service de ce duc, mais qui cependant ne fut pas chargé de ce

travail, dit : « qu'il n'avoit jamais vu un coloris aussi » admirable ».

Jules Romain parloit du moins de ce qu'il connoissoit; mais il n'est pas possible que Vasari ait vu ce qu'il critique, ou qu'il en ait même été bien informé, puisque sa narration ne se rapporte en aucune manière avec la vérité. Il prend la Danaé pour une Vénus, & dit que le paysage de ce tableau est le plus beau qu'ait jamais peint un maître de l'école *Lombarde*; tandis qu'il n'y a aucune apparence de paysage dans cet ouvrage. Il ajoute ensuite : « que ce » qui donnoit le plus de grace à cette Vénus, c'étoit » une eau claire & limpide, qui couloit entre des cail- » loux, & qui lui baignoit les pieds ». Cela convient en partie au tableau de Léda, comme on peut s'en convaincre par la description qu'en donne M. Mengs, & par la gravure de cet ouvrage; mais il ne se trouve rien de pareil dans celui de Danaé que Vasari prétend être une Vénus, ainsi qu'on le voit par deux copies assez fidèles de ce tableau qui sont à Rome ; l'une dans la maison du prince de Santa-Croce, & l'autre chez le marquis Orsini.

Vasari assure que le Corrége a peint la tribune de l'église cathédrale de Parme, ce qui n'a jamais eu lieu; mais il a peint celle de l'église de S. Jean. C'est avec la même erreur que Vasari place dans cette même cathédrale deux tableaux à l'huile du Corrége, qui ont toujours été dans l'église de S. Jean ; erreur qui a déjà été relevée par M. Bottari. Vasari parle jusqu'à deux fois: « De l'art admirable avec lequel le Corrége peignoit les

» cheveux ». Il eſt vrai qu'il poſſédoit ce talent ; mais il paroît ridicule de s'arrêter avec tant d'affectation ſur cette petite particularité, tandis que le Corrége a des parties admirables qui méritent infiniment plus d'être louées que celle-là.

Après avoir écrit avec tant de confuſion & de déſordre la vie du Corrége, & après l'avoir accuſé d'être un peintre mélancolique, timide, & un deſſinateur médiocre, qui ignoroit ſon propre mérite, Vaſari finit par lui donner mille éloges, en diſant que pluſieurs de ſes productions ſont regardées comme divines par les maîtres mêmes de l'art.

Suivant Vaſari, on n'a pas pu trouver de portrait du Corrége ; mais M. Bottari, ſon commentateur, prétend le donner copié d'après une gravure de Belluzzi, ſans dire où celui-ci l'avoit pris. En voyant ce portrait, qui repréſente un vieillard chauve & décrépit, on s'apperçoit bien que ce ne peut pas être celui du Corrége, qui mourut à l'âge de quarante ans.

Il y a quelques années qu'on découvrit un petit tableau ſur panneau de huit pouces de hauteur, repréſentant le portrait d'un homme d'une belle phyſionomie, avec une chevelure blonde, & portant cette inſcription : « Doſſo Doſſi a peint ce portrait d'Antoine de Cor» rége ». M. Mengs en fit faire un deſſin ; mais j'ignore ce qu'il eſt devenu. Etant à Turin, il y a ſept ans ; on me fit voir, dans la *villa* de la reine, une ſuite de portraits, parmi leſquels il y en avoit un d'un homme d'un âge moyen, avec les cheveux blonds & la barbe

de la même couleur, portant ces mots : « Antoine Al- » legri de Corrége ».

Vasari a été accusé de partialité & de jalousie, à cause de la négligence, de l'infidélité & de l'inexactitude qui règnent dans son Histoire des vies des Peintres qui n'étoient pas de l'école Toscane; tandis qu'il loue outre mesure plusieurs qui ne méritent seulement pas la peine d'être nommés. Je ne pense pas que Vasari en ait ainsi imposé par malignité; car il paroît par tous ses écrits qu'il avoit le cœur bon, & qu'il étoit homme de bien : ce qui me porte à croire que ce biographe a loué de bonne-foi ce qu'il jugeoit digne d'éloge, suivant sa manière de voir. Il ne pouvoit par conséquent pas louer ce qu'il ne connoissoit pas ; & s'il avoit pu apprécier la grace du Corrége & le vrai mérite de Raphael, il les auroit, sans doute, admiré dans les parties où ces grands maîtres excelloient, & non pas d'une manière vague, en faisant remarquer, par exemple, comme un talent supérieur, la manière dont le Corrége a peint les cheveux.

On voit donc que Vasari étoit véritablement persuadé qu'on ne peut, pour ainsi dire, rien faire de bon dans les beaux-arts, si l'on ne suit point les principes de l'école de Michel-Ange & la manière de ce maître. Il a rassemblé tous les contes qui se débitoient parmi les peintres, & n'avoit au reste aucune autre lumière sur l'art, qu'il traitoit en artisan ; mais voulant faire un ouvrage volumineux, il a tout compilé, suivant sa méthode, dans un style plat & commun, tel que celui dont il se servoit avec ses maçons & ses menuisiers.

M. Bottari, fon défenfeur & fon panégyrifte, l'excufe d'une manière différente. Il prétend que Vafari n'auroit pas voulu mentir en parlant de chofes fur lefquelles il pouvoit être fi facilement réfuté ; mais c'eft-là une bien pauvre raifon : car fi Vafari avoit eu cette penfée, il n'auroit pas avancé des fauffetés fur ce qu'il avoit vu mille fois de fes propres yeux, ainfi qu'il l'a fait en parlant des peintures de Raphaël au Vatican.

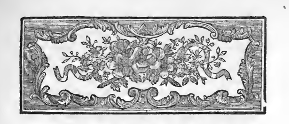


DISCOURS

SUR L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

DE MADRID.

DISCOURS



DISCOURS

SUR L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

DE MADRID.

PAR académie, on entend une aſſemblée d'hommes verſés dans les ſciences ou dans les arts, dont le but eſt de découvrir la vérité & de trouver des règles fixes qui ſervent à leurs progrès, & qui conduiſent à leur perfection. Une académie eſt donc bien différente d'une école, où d'habiles maîtres ne font qu'enſeigner les élémens déja connus des ſciences & des arts.

Les beaux-arts, comme arts libéraux, ont leurs règles exactes fondées ſur la raiſon & ſur l'expérience, par leſquelles ils parviennent à leur but, qui eſt une imitation parfaite de la nature. Une académie de ces arts ne doit donc pas ſeulement s'arrêter à leur exécution,

mais il faut qu'elle s'occupe principalement de la théorie & des règles; car quoique ces arts soient exécutés par des opérations de la main, ils ne mériteroient cependant pas le nom d'arts libéraux s'ils n'étoient pas dirigés par une bonne théorie.

Ceux-là se trompent grandement, qui avancent que la pratique seule vaut plus que toutes les règles, & que sans ces règles il y a eu de grands artistes. C'est une erreur qui ne mérite pas d'être réfutée; & l'on n'agit certainement qu'en aveugle, lorsqu'on abandonne la raison & les règles : car comment est-il possible de parvenir à un point déterminé sans un guide sûr qui nous conduise? La peinture & la sculptute sont des arts qui ressemblent à la poésie; & comme dans celle-ci, la sensibilité, l'imagination & le génie privés de la raison & des règles, ne peuvent produire que des folies & des monstruosités, il en est de même des autres arts. Or donc, comme le poëte ne peut rien produire de parfait, s'il ne connoît pas bien le sujet qu'il veut traiter & la langue dans laquelle il veut écrire; le peintre & le sculpteur ne pourront non plus tien produire qui soit digne de leur art, s'ils ne connoissent pas les formes des objets qu'ils veulent exprimer, & la diversité d'aspects sous lesquels ils se présentent à notre vue; enfin, s'ils ignorent la théorie de leur art.

Qu'on ne pense cependant pas que je prétende que l'étude de la théorie doive exclure l'exercice de la main; tout au contraire, j'en recommande fortement la pratique; mais elles doivent toujours marcher ensemble C'est dans ce sens qu'il faut entendre l'axiome de Michel-Ange

qui avoit coutume de dire : « Que tout l'art consiste » dans l'obéissance de la main à l'esprit ». Ce grand homme savoit bien que l'esprit doit contenir tous les objets & toutes les idées que la main veut exécuter ; il est donc nécessaire d'opérer sans cesse, mais jamais sans bien savoir le pourquoi & le comment.

Les professeurs habiles d'une académie doivent s'occuper entr'eux à trouver des règles sures, par lesquelles les élèves puissent abréger le chemin qui conduit à des arts aussi difficiles. Il faut que ces règles soient prescrites comme des loix aux élèves, en leur en expliquant les raisons par des démonstrations claires, qui, non-seulement les convainquent, mais qui les persuadent ; car sans la persuasion on ne peut parvenir à rien de parfait.

Toutes les académies des arts ont commencé par être des écoles, & ont ensuite été changées en ce qu'on appelle académie, c'est-à-dire, en une société de professeurs, qui, par leurs enseignemens, ont contribué aux progrès des arts, & ont mérité la protection du prince. C'est ainsi que se sont formées les académies de Rome, de Bologne, de Florence, de Paris, &c. L'utilité de ces établissemens consiste dans l'avancement des arts & dans l'influence qu'ils ont sur toute la nation, en y répandant le bon goût : & telle est l'utilité du dessin, qui dirige tous les arts qui ont les figures & les formes pour objet. Mais cette utilité ne peut pas être le fruit d'une académie où l'on n'enseigneroit pas publiquement les règles & la théorie du dessin ; car sans la théorie, le dessin n'est qu'un acte mécanique & ma-

tériel qui produit simplement la figure tracée, sans en donner l'idée générale, & sans enseigner à juger des formes. Toute académie qui ne suit pas les maximes dont nous venons de parler, aura donc des dessinateurs matériels & des artisans; mais elle ne produira jamais des artistes éclairés, ni des maîtres parfaits. Elle agira par conséquent contre le but de son institution, & ne servira qu'à produire de mauvais ouvriers.

En fixant maintenant nos regards sur l'académie de Saint-Ferdinand, tâchons de découvrir ce qu'elle offre d'utile pour la nation, & ce qui nous reste à y desirer encore. Cette académie, comme toutes les autres, commence ses enseignemens par le dessin & par le modèle; & son généreux fondateur l'a si bien dotée, qu'on peut la regarder comme la plus riche en fonds de toutes les académies de l'Europe. On croit, en général, que les fruits qu'elle produit répondent parfaitement au but de son institution; mais comme une chose, quelque bonne qu'elle puisse être, est toujours susceptible d'amélioration, il me semble qu'on pourroit en rectifier encore quelques défauts.

Cette académie est régie par des chefs qui ne devroient en être que les protecteurs, c'est-à-dire, par des personnes qui, par leur naissance, leurs charges & leurs occupations, n'ont pas eu le tems de s'instruire à fonds ni de l'art, ni des artistes. Ce sont néanmoins ces juges qui reçoivent ou rejetent les sujets qui aspirent à l'honneur d'être reçus membres de l'académie: ainsi l'on voit que les graces dépendent de ceux qui ne sont pas en état de juger du mérite. Il est vrai que ces di-

recteurs, avant de rien prononcer, prennent l'avis des artistes sur tout ce qui concerne l'art; mais puisqu'il faut qu'ils se règlent sur ces avis dans leurs décisions, leur mission devient inutile, n'étant pas nécessaire que ceux qui pourroient décider par eux-mêmes donnent des avis, & que ceux qui décident prennent des conseils. Dans toutes les autres académies du monde ce sont les artistes qui votent & qui décident en dernier ressort sur ce qui les concerne, ainsi que sur le mérite des individus & de leurs ouvrages; tandis que les princes & les grands ne se réservent que la gloire de protéger & d'honorer les arts & les artistes. Mais cette protection doit être réelle & efficace, & non d'ostentation seulement, en distinguant les artistes suivant leur mérite, & en ne les confondant pas avec les artisans; mais en les employant à des travaux honorables & dignes d'eux. Car, si les grands & les gens riches ne songent pas à faire exécuter de beaux ouvrages & à répandre par ce moyen le bon goût sur la nation, il périra bientôt faute d'aliment. Si le prince seul emploie les artistes, il ne pourra en occuper qu'un certain nombre fort limité, & le goût des arts restera alors concentré dans sa personne, tandis que la nation demeurera dans la barbarie, ainsi que cela a eu lieu depuis Philippe II jusqu'au roi actuellement régnant; car quoique tous ces princes aimassent & protégeassent les arts, particulièrement la peinture, on a vu que le bon goût ne s'est jamais étendu sur la nation en général.

En supposant tout ce que nous venons de dire, il faut considérer l'académie de Madrid, ou comme une

académie proprement dite, ou comme une école, ou comme l'une & l'autre à-la-fois. Mais quel que soit le nom qu'on veuille lui donner, il est toujours nécessaire que les membres qui la composent soient les plus habiles maîtres de l'art; puisque comme académiciens ils doivent être en état de donner des définitions de l'art dont ils enseignent les principes; il faut donc, comme on voit, qu'ils possèdent bien l'art, pour en parler d'une manière convenable. Les discours académiques servent à expliquer les difficultés de l'art à la jeunesse qui veut s'en instruire, & à mettre les amateurs en état de juger sainement de ses productions. Cela est plus nécessaire en Espagne que par-tout ailleurs, parce que le gros de la nation n'y a pas une juste idée des arts, ni de leur noblesse, & moins encore des différentes qualités qui doivent concourir ensemble pour former un grand artiste. Ces mêmes discours, ainsi que les conférences académiques seront utiles aux maîtres mêmes, qui tous ne connoissent pas par théorie les principes de leur art, & qui, par-là, seront stimulés à les étudier. Enfin, à force d'examiner ainsi la matière, on parviendra à détruire insensiblement les faux principes qui peuvent s'être glissés dans l'instruction. Les élèves auront aussi l'avantage d'apprendre les grandes difficultés qu'offre l'art, & les études qu'il exige: & c'est alors seulement que les âmes ardentes emploieront toute leur activité pour les surmonter, & que celles qui se sentent moins de talent & d'énergie abandonneront cette carriere, ou s'appliqueront à des parties proportionnées à leurs facultés. De cette manière chaque espece de talent restera dans sa sphère, sans être

contraint de ſe reſtreindre à l'uniformité des enſeignemens ; &, ce qui eſt bien plus important encore, on parviendra à s'inſtruire de l'art même, & non du ſtyle particulier de tel ou tel maître.

La plus grande utilité qui réſultera, je penſe, de ces études, c'eſt que les grands & les riches ſe pénétreront des principes de l'art, & en concevront l'eſtime qu'il mérite, ainſi que pluſieurs y ſont déjà naturellement diſpoſés ; de ſorte qu'il ne leur manque que d'avoir des notions exactes de ſon importance & de ſa dignité, pour en être pleinement convaincus. L'hiſtoire nous apprend combien cette eſtime eſt néceſſaire, puiſque par-tout où elle a manqué, les arts & les ſciences ont langui dans la médiocrité. Les Egyptiens qui ont inventé, pour ainſi dire, tous les arts, n'en ont cependant perfectionné aucun ; & cela parce que les artiſtes n'y étoient regardés que comme des artiſans & ne jouiſſoient d'aucune diſtinction honorable. Les Phéniciens y firent quelques progrès de plus, parce qu'ils formèrent de l'art un objet utile de commerce. Dans la Grèce, & particulièrement dans la ſavante Athènes, où tous les états ſe rapprochoient davantage, & où les arts jouiſſoient de la plus haute eſtime, & menoient aux premières places parmi les citoyens ; à Athènes, dis-je, la peinture, la ſculpture & l'architecture fleurirent avec dignité, & furent portées au plus haut degré de perfection. Les Romains n'ont jamais égalé les Grecs dans ces arts ; parce que parmi eux c'étoit le ſervice militaire qui conduiſoit aux honneurs, & qu'ils ont employé pour leurs ouvrages les artiſtes Grecs réduits à l'eſcla-

vage : ce qui avilit bientôt & les arts & ceux qui les professoient.

Je conclus donc de ce que je viens de dire, que pour que les arts fleurissent dans un pays, il est non-seulement nécessaire que leurs productions y soient estimées, mais encore que les artistes y soient honorés selon leur mérite; puisque sans ces récompenses aucune ame généreuse ne voudra sacrifier son travail, ni passer sa vie à apprendre une profession qui, au lieu de contribuer à la gloire, ne fera que l'avilir; & il n'y aura plus alors d'artistes que ceux dont l'esprit étroit ne pense qu'au lucre, & qui par conséquent sont incapables de ces conceptions sublimes qui ennoblissent les arts, dont les productions nous offrent toujours une idée de l'ame de ceux qui les ont faits.

Il résulteroit de grands avantages pour la nation chez qui les hommes puissans & les riches aimeroient les arts, comme nous voyons que cela est arrivé dans les beaux siècles où ils ont fleuri; & si par bonheur quelques-uns d'entr'eux les cultivoient assez eux-mêmes pour les bien connoître, ainsi qu'il y en a des exemples, & entr'autres celui de l'empereur Adrien, alors les arts seroient certainement portés à leur plus haut degré de perfection; parce que cela les engageroit sans doute à les protéger, & à procurer à ceux qui les professent les occasions de faire connoître leur mérite; car il n'est pas moins utile aux artistes d'exercer honorablement leur talent, que de s'instruire : l'un étant absolument inutile sans l'autre.

Je vais maintenant faire quelques réflexions sur l'a-

cadémie de Madrid, en la confidérant comme une école. Jufqu'à ces derniers tems cette académie avoit manqué de bons modèles de l'art; mais on a fuppléé à ce défaut, & l'académie pofsède aujourd'hui la meilleure & la plus complette collection de plâtres des ftatues antiques qui foit en Europe. Ainfi les élèves ont tous les moyens néceffaires pour apprendre les proportions du corps humain, ainfi que l'art d'exprimer fans dureté l'anatomie, & celui de faire un choix des plus belles formes & du vrai caractère de la beauté.

Il leur manque néanmoins, felon moi, le tems néceffaire pour fe former un fyftême raifonné d'enfeignement, & pour s'inftruire de quelques parties de l'art qu'on n'y enfeigne point, ou qu'on enfeigne fort mal, & fur lefquelles je vais dire librement ma penfée.

Quoiqu'il y ait à Madrid plufieurs artiftes de mérite, on ne peut cependant nier qu'il y a toujours eu & qu'il y a encore ailleurs des écoles plus célèbres. Il ne faut donc pas fe borner à mettre pour modèles, fous les yeux des élèves, les ouvrages des membres de cette académie feulement, mais choifir encore, pour cet effet, les meilleures productions des autres écoles, & de tous les plus grands maîtres en général. De cette manière les élèves fe pénétreront, dès l'age le plus tendre, du bon ftyle. Il en réfultera encore un autre avantage fort grand, favoir, que les profeffeurs pourront s'expliquer avec liberté, n'étant plus retenus par l'amour-propre, ni par les égards, qui nous obligent fouvent à pallier nos fentimens.

Il feroit fort utile que les maîtres prêchaffent eux-

mêmes d'exemple, en dessinant & en modelant avec les élèves dans les salles de l'académie, afin de les encourager par-là, ainsi que les maîtres mêmes des classes inférieures; cette étude étant plus utile à ceux qui ont déja acquis un certain degré de talent qu'à ceux qui ne font que commencer. Mais il seroit sur-tout nécessaire qu'on examinât avec la plus grande attention ce qu'on ordonne aux élèves de faire, parce qu'il ne doit pas dépendre du caprice des maîtres d'introduire de mauvais exemples; car il est bien plus difficile de se défaire d'un vice contracté dans la jeunesse, que de se pénétrer de mille bons principes.

Le tems que l'on destine à l'académie aux études n'est ni assez long, ni assez favorable, parce que les heures de la soirée ne suffisent pas pour un art aussi difficile, & qu'alors l'esprit des élèves, distrait par les occupations de la journée, n'a plus l'activité nécessaire pour apprendre & s'imprimer dans la mémoire les choses qu'on leur enseigne. Il seroit donc utile, qu'en considérant l'académie comme une espèce d'école, de pratiquer ce qui se fait aux écoles des autres arts; c'est-à-dire, d'employer les meilleures heures de la journée à l'étude, sous des maîtres d'un grade inférieur, qui rendroient compte aux supérieurs de leur manière d'enseigner, ainsi que des progrès des élèves; exercice qui seroit utile à ces maîtres mêmes. Ensuite les supérieurs examineroient par eux-mêmes les talens des élèves, pour les changer de classe suivant leur mérite.

L'exercice du soir ne devroit être consacré qu'à ceux qui, étant déja fondés dans la théorie de l'art, ont

besoin d'en consolider la pratique par un usage fréquent ; parce qu'autrement la vitesse avec laquelle ils doivent opérer le soir, accoutume les jeunes élèves à une incorrection qui dégénère en une vicieuse négligence, vu qu'ils n'ont pas alors le loisir d'observer les règles & les causes de l'art ; & ceux qui commencent par copier les principes, n'ont pas assez de tems pour voir le fruit de leur travail, ce qui fait qu'un grand nombre perdent courage, & abandonnent les études qu'ils avoient commencées. En un mot, si l'académie doit être regardée comme une école, il est nécessaire d'y employer tous les moyens qu'un maître sage & vigilant peut mettre en pratique avec ses disciples ; sans quoi il ne pourra jamais rien résulter d'utile d'une pareille institution.

Si l'on n'établit pas sur un pied fixe les loix & les principes des leçons, de manière que les élèves soient constamment instruits, comme s'ils n'étudioient, que sous un seul & même maître, il est à craindre qu'ils ne confondent bientôt les différentes règles, souvent contradictoires, qu'on leur enseignera. Il seroit donc convenable que les professeurs, en se réunissant pour examiner ensemble les leçons à donner, se concertassent sur la méthode à suivre, sauf à la corriger lorsque la raison & l'expérience en feroient connoître quelque vice.

Les parties dont on doit s'occuper avec le plus de soin, sont la perspective linéaire & aërienne, en choisissant la méthode la plus courte & la plus facile. Après quoi vient l'anatomie, non comme l'enseignent le chirurgien & le médecin, mais de la manière qu'il con-

vient aux arts qui ont pour objet l'imitation des formes extérieures des choses; & comme il n'y a point dans la nature d'objet plus intéressant pour l'homme que le corps humain, il est fort nécessaire de le connoître bien exactement, tant dans sa charpente en général, que dans ses différentes parties en particulier; connoissance qui nous vient de l'anatomie. Or, comme la perspective nous enseigne la manière d'imiter l'apparence des formes, ce qu'on ne peut exécuter sans posséder l'anatomie, cette science est donc également indispensable au peintre & au sculpteur.

On ne doit pas regarder comme moins précieuse l'étude de la symmétrie ou des proportions du corps humain, sans laquelle il n'est pas possible de faire dans la nature un choix des parties les plus parfaites. C'est par cette connoissance que les anciens Grecs se sont élevés si prodigieusement au-dessus des artistes modernes; & c'est de ces proportions que dérivent la grace, la beauté & la vie dans les ouvrages de l'art.

La partie des jours & des ombres, c'est-à-dire, le clair-obscur, doit s'enseigner avec la même exactitude, puisque sans son secours la peinture ne peut pas avoir de relief; il faut donc le considérer comme une partie dont l'étude est indispensable, d'autant plus que les peintres ne sont pas toujours à même de voir les choses dans la nature; mais quand ils jouiroient même de cet avantage, il ne seroit pas moins difficile d'en distinguer les causes, & de s'en tenir toujours a la vérité, sans se laisser séduire par certaines règles pratiques enseignées par des maîtres ignorans, & adoptées sans réflexion. En un mot, le

clair-obſcur eſt une partie de la peinture doublement utile, parce qu'elle plaît également aux connoiſſeurs & à ceux qui ne le ſont pas.

Je ne ſais pas ſi l'on a jamais donné des leçons ſur le coloris, quoique ce ſoit une des plus eſſentielles parties de la peinture, & qu'elle ait ſes principes fondés ſur l'art & ſur la raiſon. Cependant il eſt impoſſible que ſans cette étude le jeune peintre puiſſe acquérir jamais un bon coloris, ou qu'il entende la partie de l'harmonie.

Il eſt de même néceſſaire d'enſeigner l'invention & la compoſition, ſans oublier la partie de la draperie : parties qui ont toutes auſſi leurs règles fixes ; règles indiſpenſables pour apprendre & pour bien ſaiſir ce que nous offre la nature. Je ne prétends néanmoins pas qu'il ſoit poſſible de s'inſtruire de l'art par ces règles ſeules ſans le concours du talent ; mais, d'un autre côté, j'oſe aſſurer que ſans elles on ne peut jamais parvenir au moindre degrè de perfection dans l'art. Et quoique ces règles ne ſoient pas toutes ſuſceptibles de démonſtration, celles cependant qui concernent l'imitation l'admettent abſolument, & celles du choix ſont fondées ſur des principes, pour ainſi dire, évidents.

On me dira peut-être que toutes les études que je propoſe ici pour l'académie peuvent être enſeignées par un maître particulier à ſes diſciples. Je ſuis cependant d'un ſentiment contraire, parce qu'il me paroît impoſſible qu'un ſeul individu puiſſe poſſéder également bien tant de choſes ; & que quand même il en ſeroit inſtruit, il n'auroit ni le tems, ni le courage de les enſeigner. D'ailleurs, il ſe pourroit que parmi ceux qui étudient ſous un maître

particulier, il y en eut un d'un grand talent, qui, faute d'une bonne instruction, ou par d'autres motifs, ne trouvât pas l'occasion de se faire connoître ; tandis que dans les écoles publiques il aura le moyen de développer son génie & de se distinguer par son émulation, & par conséquent de devenir, de pauvre & d'inconnu qu'il étoit, un maître célèbre qui fera également honneur à l'art & à sa patrie.

Quoique l'architecture soit un art qui demande, de même que la peinture & la sculpture, les soins de l'académie, je n'en ai pas parlé ici pour ne pas sortir des bornes de ma profession. Je crois néanmoins pouvoir assurer, sans entrer dans aucun détail, que, comme l'académie doit être une école des beaux-arts, il faut y enseigner aussi l'architecture : car une école où l'on ne donne point de leçons sur la science à laquelle elle est destinée, est une chose qui ne peut exister.

Malgré que l'architecture n'ait pas, comme la peinture & la sculpture, ses sœurs, un prototype dans la nature pour lui servir de guide, elle a cependant certaines règles de convenance qui servent à former son goût, qui peut être bon ou mauvais, de même que celui des autres arts. Ce que l'élève doit se proposer sur-tout, c'est d'avoir le goût le plus pur qu'il soit possible ; c'est-à-dire, celui que le tems & la raison ont reconnu pour être le meilleur ; savoir, le style des premiers Grecs. Celui qui a étudié, & qui a imprimé dans sa mémoire toutes les dimensions & toutes les proportions de Vignoles & d'autres auteurs semblables, n'a point acquis pour cela le moindre goût de l'architecture, soit bon ou mauvais ; de même qu'on n'est pas poëte

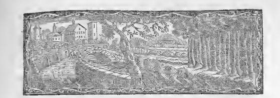
pour ſavoir les règles & le mécaniſme de la verſification. Les Vignoles ſont, en comparaiſon de Vitruve, ce qu'un mauvais rimailleur eſt auprès d'Horace. Les modèles ne peuvent être utiles qu'autant qu'ils ſont parfaits; & voilà un des principaux articles auxquels les directeurs de l'académie doivent veiller.

On doit ſur-tout faire une grande diſtinction entre l'architecture & l'art de bâtir, choſes qu'on confond aſſez ordinairement dans les titres des livres. L'invention & le goût ſont les parties qui conſtituent un architecte; tandis que la phyſique & les mathématiques ſont faites pour lui obéir. Le premier eſt comme la tête de l'homme, le ſecond ne lui tient lieu que de mains. L'invention exige de grands talens & de bonnes études; & l'art de bâtir eſt purement mécanique & matériel. C'eſt ſans doute de ceux qui, par ce dernier moyen, prétendent paſſer pour architectes, en s'enrichiſſant, que ſe moque Martial, quand il conſeille à ſon père de faire un architecte de ſon fils hébêté.

> Si duri puer ingenii videtur,
> Præconem facias, vel Architectum.

❋

LEÇONS-PRATIQUES
DE PEINTURE.



LEÇONS-PRATIQUES DE PEINTURE.

Règles générales pour le Maître & pour l'Elève.

COMME la peinture eſt un art libéral, elle doit être ſoumiſe à une méthode, & par conſéquent avoir des principes fixes & invariables. Je crois donc qu'il eſt néceſſaire de rappeller ici les réflexions que doit faire un jeune homme qui veut ſe conſacrer à cet art, & la route qu'il peut ſuivre pour y faire des progrès conſtants. Je parlerai, en même tems, de la méthode que le maître adoptera s'il veut que ſes leçons ſoient utiles à ſon élève. Je ne chercherai point à paroître éloquent, mais ſeulement à expliquer mes idées de la ma-

nière la plus ſimple & la plus claire qu'il me ſera poſſible, afin de me rendre intelligible pour toutes les claſſes de Lecteurs.

Les premières qualités que doit poſſéder un jeune homme, que ſes ſupérieurs deſtinent à la peinture (je dis ſes ſupérieurs, parce qu'il faut qu'on commence par s'appliquer à cet art avant d'avoir une volonté à ſoi), ſont la pénétration, l'attention, la patience, & ſur-tout un bon eſprit qui ne ſe laiſſe point ſéduire par cette vivacité & par ce feu qui, loin d'être du génie, comme on le croit communément, ne ſert, au contraire, qu'à empêcher les enfans de réfléchir à ce qu'on leur enſeigne, & par conſéquent de faire des progrès dans leurs études. Qu'on ne ſe trompe donc point, en prenant pour une diſpoſition propre à la peinture, cette inclination que les enfans montrent, en général, pour le deſſin. La fortune dont le talent de quelques peintres eſt récompenſé, engage ſouvent les parens à faire apprendre l'art à leurs enfans, qui, après avoir perdu un tems précieux, quittent leurs études avec la même légèreté qu'ils les avoient commencées.

Pour éviter cet inconvénient il eſt néceſſaire qu'un maître habile, d'ailleurs homme de bien, avant d'admettre un élève dans ſon atelier, l'examine avec le plus grand ſoin, ainſi que ſes parens même. Il ne doit chercher dans l'enfant que pénétration, patience, amour du travail, & ſur-tout une grande juſteſſe de l'œil. Il faut auſſi que le père ſoit déſintéreſſé, porté à donner à ſon fils tous les ſecours néceſſaires, & qu'il ne ſoit pas du nombre de ceux qui prétendent s'arroger le titre

de protecteur, pour avoir payé pendant quelque tems le salaire d'un maître.

Si donc l'enfant a toutes les qualités dont nous venons de parler; il faut que, de son côté, le maître renonce à l'amour-propre, & qu'il ne cache rien à son élève de tout ce qu'il peut savoir lui-même, sans jamais craindre de lui donner de trop bons principes; & si, par malheur, il se sentoit enclin à cette petitesse d'esprit, je lui conseillerois de ne pas se charger d'élèves; car il est indigne d'un homme de bien de faire des malheureux; & rien n'est plus déplorable que d'avoir passé sa jeunesse à devenir un mauvais peintre. Or, il est facile d'éviter cette disgrace, puisque personne n'est forcé de se charger de l'instruction d'un élève.

Il est vrai que le monde est rempli d'ingrats, & qu'un peintre habile qui donne une bonne éducation à son élève, court souvent risque de nourrir un serpent dans son sein; mais les vices d'autrui ne doivent pas servir à excuser les nôtres; & l'on ne pourra jamais disculper un maître qui aura mis un élève dans le cas de se répentir toute sa vie d'avoir suivi ses conseils. On peut néanmoins pardonner, en quelque sorte, à ceux qui ne donnent pas tous les soins requis aux élèves qu'ils sont obligés de recevoir par protection ou autrement; puisqu'une éducation leur prend, sans contredit, plus de tems que le plus grand tableau possible. Il me semble donc que c'est une grande injustice de la part des hommes qui se mêlent de protéger, que de prétendre qu'un artiste perde son tems à enseigner son talent à des personnes dont il ne retire

aucune utilité. Cependant cet ufage eſt aſſez général, fur-tout en Italie, où il nuit infiniment à l'art, & ne préjudicie pas moins à la jeuneſſe, quoique les grands talens ne ſoient pas encore rares dans ce pays. Mais quittons cette matière, qui m'a écarté de mon ſujet, & paſſons aux règles de l'art que je me ſuis propoſé d'expliquer; ce que je ferai en forme de dialogue, par demandes & par réponſes.

Demande. Comment peut-on connoître ſi un enfant a les diſpoſitions néceſſaires pour être peintre?

Réponse. S'il a plus de jugement que de vivacité d'eſprit, on peut en augurer favorablement.

D. Quel eſt l'âge auquel on peut commencer à s'inſtruire de l'art?

R. L'âge le plus tendre eſt le plus propre pour cela; puiſqu'à quatre ans l'enfant eſt déja en état d'apprendre quelque choſe; & c'eſt alors qu'il lui ſera le plus facile d'acquérir la juſteſſe de l'œil, parce que ſes organes n'auront encore contracté aucune habitude particulière.

D. Mais ſi l'élève commence plus tard ſes études, pourra-t-il eſpérer encore de parvenir à être un bon peintre?

R. Sans le moindre doute; mais il lui en coutera plus de peine, à cauſe qu'il aura, ſans doute, employé juſqu'alors ſon tems à quelque autre choſe, dont ſa mé-

moire ſera chargée, ce qui l'empêchera d'apprendre la peinture avec la même facilité.

D. Il y a cependant eu de grands peintres qui ne ſe ſont adonnés que fort tard à l'étude de l'art?

R. Cela eſt vrai. Mais le plus grand nombre ont cependant commencé à s'appliquer fort jeunes à la peinture. Raphaël étoit fils de peintre; & ſon père lui a enſeigné ſon art du moment qu'il a commencé à faire uſage de ſa raiſon. Le Titien fut mis au deſſin dès l'âge le plus tendre. A dix ans Michel-Ange manioit déjà le ciſeau. Le Corrége, qui n'a vécu que quarante ans, & qui a laiſſé tant de chefs-d'œuvre, qu'il n'a pas pu faire à la hâte, a néceſſairement dû commencer à travailler de bonne heure. Il eſt certain cependant que quelques bons peintres ſe ſont appliqués plus tard à l'art; mais s'ils ont eu le bonheur de parvenir à la perfection, c'eſt qu'ils étoient doués d'un génie extraordinaire; & l'on peut croire qu'ils auroient été plus loin encore, s'ils avoient commencé plus jeunes leur carrière.

D. Quelle eſt la première choſe qu'un maître doit enſeigner à ſon élève?

R. Comme il n'eſt pas facile de connoître tout de ſuite le caractère & le génie des enfans, il eſt bon de les faire commencer par tracer des figures géométriques, mais ſans règle & ſans compas; afin qu'ils acquièrent la juſteſſe de l'œil, qui eſt la baſe fondamentale du deſſin; puiſqu'il n'y a point d'objets dont les contours

& les formes ne soient pas composés de figures & de lignes géométriques simples ou mixtes. De sorte que lorsque l'élève sera parvenu à former ces figures à la simple vue, il saura dessiner correctement tout ce qu'on lui présentera, & son esprit concevra avec facilité toutes les proportions possibles.

D. Ne vaudroit-il pas mieux de lui faire dessiner la figure humaine, laquelle étant un composé de figures géométriques, lui apprendra tout de suite, ce qui suivant l'autre méthode, lui demandera le double du tems?

R. Non. Ce conseil seroit dangereux à suivre, parce que la beauté des contours de la figure humaine dépend de la manière de tracer toutes les lignes imperceptibles & toutes les formes interrompues qui composent ensemble des figures géométriques, mêlées & variées de telle manière qu'il est impossible à l'élève de s'en former une idée distincte. Il seroit d'ailleurs difficile au maître de juger de cette manière de la justesse de l'œil de son disciple, tandis qu'il est aisé de connoître les défauts de sa vue & de sa main, en lui voyant tracer, par exemple, un simple triangle.

D. En quoi consiste le défaut de la vue?

R. En ce qu'on voit les choses autrement qu'elles ne sont, c'est-à-dire, plus longues que larges, ou bien plus larges que longues. Il y a des personnes à qui les objets paroissent, à une certaine distance, plus grands qu'ils ne le sont en effet; & d'autres à qui ces mêmes objets semblent, au contraire, être plus petits : ce qui

me

me porte à croire qu'il eſt néceſſaire que les enfans commencent par deſſiner des figures géométriques ; parce que c'eſt par les choſes les plus ſimples qu'on découvre le plus facilement les erreurs de la vue ; de ſorte que par le moyen du triangle, par exemple, le maître pourra reconnoître en un inſtant, par le ſecours de la règle & du compas, l'inexactitude de la vue de ſon élève.

D. Ces principes ſeroient bons, ſans doute, s'ils n'étoient pas contrariés par la pratique ; mais ni Raphaël, ni les Caraches, ni le Dominicain, ni aucun grand peintre enfin, n'ont ſuivi cette route pour faire les beaux ouvrages qu'ils nous ont laiſſés.

R. Cela eſt vrai juſqu'à un certain point ; mais cette obſervation a cependant beſoin d'être expliquée. Léonard de Vinci, qui a donné pluſieurs règles touchant les proportions du corps humain, aſſure que la géometrie eſt néceſſaire aux peintres. Les maîtres de Raphaël lui apprirent à deſſiner avec une correction ſingulière ; ce qui lui donna dabord un goût fort ſec & fort ſervile, qu'il ne quitta que lorſqu'il vit les chefs-d'œuvre des anciens & les ouvrages de Michel-Ange, qu'il imita facilement, parce qu'il poſſédoit déja la plus grande juſteſſe de l'œil poſſible. Comme il y a plus de deux ſiècles & demi qu'on n'a vu paroître un génie auſſi correct, ni auſſi pur, ce ſeroit une témerité que de ſe flatter qu'un élève qu'on voudroit former, pût parvenir à ce rare degré de talent : il eſt donc indiſpenſable de bien examiner de quels dons le ciel l'a doué. Les Caraches adoptèrent les règles

de proportion qu'ils trouvèrent établies ; & j'admire beaucoup plus dans leurs ouvrages quelques autres parties que la correction de leur dessin.

D. Quoi ! le dessin d'Annibal Carache n'est-il pas fort correct.

R. La correction du dessin se prend en différens sens, & Annibal Carache l'a possédée dans un de ces sens ; mais il ne dut pas tant cette correction à une justesse de l'œil, qu'à une grande pratique du dessin. Le Dominicain avoit dessiné tant de fois le groupe de Laocoon, qu'il pouvoit le copier de mémoire. Cependant aucun des peintres que nous venons de citer n'a eu la pureté & la correction des anciens ; mais comme il faut oser entreprendre ce que d'autres ont fait, si l'on ne veut pas être accusé d'une puérile timidité, je conseille aux artistes d'aspirer toujours à la plus grande perfection. Si dans le tems que Raphaël apprenoit cette grande correction de ses maîtres, ils lui eussent, en même tems, enseigné à éviter leur style sec, & à imiter la nature par le moyen de figures géométriques, il n'auroit pas été obligé de changer dans la suite sa manière ; & si les Caraches & le Dominicain avoient suivi la route que j'indique, on ne verroit point dans leurs contours tant de lignes faussement correctes, & ceux de ce dernier sur-tout seroient d'un style moins timide & moins froid.

D. Il me paroit néanmoins que cette méthode géométrique peut quelquefois nuire à l'élégance & à la facilité ?

R. Tout au contraire. L'élégance confiſte dans la grande variété des lignes courbes & des angles ; & ce n'eſt que la géométrie ſeule qui peut donner la facilité d'exécuter ces choſes avec la ſûreté de la main que je demande. Mais je ſuis loin de prétendre que c'eſt l'étude ſeule des figures géométriques qui puiſſe former un grand peintre, quoique je diſe que la correction qui eſt la partie la plus difficile de l'art, dépend entièrement de la juſteſſe de l'œil, qu'on n'acquiert que rarement ſans l'étude de la géométrie. J'oſe même aſſurer qu'un enfant obtiendra une plus grande juſteſſe de l'œil, en deſſinant avec ſoin des figures géométriques, qu'en copiant pendant un an des figures académiques ; ſix mois même ſuffiront pour lui apprendre à bien poſer une figure, & pour lui donner les principes néceſſaires pour faire de grands progrès dans les autres parties de l'art.

D. Que doit faire l'élève après avoir appris à deſſiner les figures géométriques ?

R. Il faut qu'il s'exerce à deſſiner les contours d'après de bons deſſins & de bons tableaux, & qu'il s'inſtruiſe des proportions du corps humain, pour acquérir un bon goût de deſſin, que le maître lui enſeignera d'après les proportions des ſtatues antiques ; après quoi il faudra qu'il redouble d'attention, ſans ſe permettre la moindre incorrection. Enſuite il tâchera de ſe donner une certaine pratique de tracer les contours avec franchiſe, pour deſſiner alors de clair-obſcur.

D. Eſt-il néceſſaire que l'élève s'occupe long-tems à deſſiner les contours ?

R. Jusqu'à ce qu'il soit parvenu à le faire avec la facilité requise ?

D. Cela fini, que doit-il étudier ensuite?

R. Il commencera à ombrer, en ayant soin de faire ses dessins avec la plus grande pureté, parce qu'en acquérant alors cette qualité essentielle il la possédera toute sa vie, & il la portera même dans la peinture. J'avertis aussi qu'en dessinant du clair-obscur, il doit s'appliquer en même tems à l'anatomie & la perspective, afin de se préparer à dessiner ensuite d'après nature.

D. Vous avez dit qu'en dessinant pendant six mois des figures géométriques, l'élève pourra dessiner correctement des académies, pourquoi donc voulez-vous maintenant qu'il perde son tems à dessiner d'après des dessins & des tableaux ; tandis qu'il feroit, sans doute, plus court qu'il se mit tout de suite à dessiner d'après des statues ?

R. Vous êtes dans l'erreur ; car pour bien dessiner des statues, il faut savoir la perspective. Et quoique j'aie dit, que l'élève saura alors bien poser une figure, il ne doit cependant pas l'entreprendre encore, parce qu'il s'accoutumeroit par-là à imiter froidement & sans aucune intelligence des raccourcis ; ou il perdroit la justesse de l'œil qu'il auroit pu acquérir.

D. Comment doit-on étudier la perspective ?

R. On commencera cette étude après s'être exercé quelque tems aux élémens de la géométrie, & l'on apprendra tout de suite à mettre les figures en perspective.

D. De foibles élémens de géométrie ne me paroissent pas devoir suffire ; car on sait que ceux qui veulent enseigner à fond la perspective, font faire non-seulement un cours complet de géométrie à leurs disciples, mais les obligent aussi à étudier l'architecture, ou du moins les règles des cinq ordres de cet art, parce qu'ils prétendent qu'il est impossible de bien mettre une chose dans le point de vue qui lui convient, si l'on ne possède pas parfaitement la géométrie.

R. Ceux qui sont de cette opinion ne se trompent certainement point. Mais je crois que, pour former un peintre, il est nécessaire que le maître ait soin que son élève sache toutes les parties de l'art en raison de l'utilité qu'il peut en retirer, & qu'il ne perde point ses premières années, qui sont les plus précieuses, à apprendre des choses qui ne lui sont pas les plus essentielles.

D. Le peintre perdroit donc son tems s'il s'occupoit à savoir à fond la perspective ?

R. Non : mais comme cette partie est la plus facile de toutes celles qui appartiennent à la peinture, il ne faut pas que l'élève y emploie trop de tems, avant d'être instruit de ce qui est le plus nécessaire ; d'autant plus que ce que la perspective offre de plus indispensable pour le peintre, sont le plan, le carré dans tous ses aspects, le triangle, le cercle, l'ovale ; mais ce qu'il doit sur-tout bien connoître, c'est la différence du point de vue, & la variété que produit le point de distance, de près ou de loin.

D. De quelle manière faut-il étudier l'anatomie ? Il y en a qui prétendent qu'elle n'eſt pas utile au peintre, & que ceux qui s'y ſont appliqués ſont tombés dans un ſtyle ſec & déſagréable.

R. Ceux qui avancent que l'anatomie n'eſt pas utile au peintre ſont dans une grande erreur ; puiſque ſans cette connoiſſance il n'eſt pas poſſible de ſe rendre raiſon des parties d'une figure nue. Mais en cela comme en toute autre choſe, il faut ſavoir employer la modération & le jugement ; car il y a une différence prodigieuſe entre ſe livrer entièrement à une partie & ſavoir en faire un bon uſage : d'autant plus que les règles ne doivent ſervir au peintre que pour ſe conformer à la nature & pour apprendre à la bien rendre.

D. Mais l'étude de l'anatomie eſt ſi longue ?

R. Elle ne prendrà pas trop de tems, ſi l'on n'enſeigne au peintre que ce qui lui en eſt néceſſaire pour ſon art ; car il y a une grande différence entre le médecin & le chirurgien, qui ſont obligés de connoître toutes les parties internes de l'homme, & le peintre qui ne doit s'arrêter qu'aux effets des parties extérieures...

§. I.

INTRODUCTION GÉNÉRALE.

LA peinture eſt un des trois beaux-arts qui ont pour objet l'imitation de la vérité, c'eſt-à-dire, l'apparence de toutes les choſes viſibles. Les matériaux néceſſaires pour cette imitation ſont les trois couleurs primitives; ſavoir, le rouge, le jaune & le bleu, auxquelles on joint le blanc & le noir, qui, ſans être des couleurs, ſervent à exprimer la lumière & l'obſcurité.

Toutes les couleurs intermédiaires ſe compoſent des trois couleurs primitives que je viens de nommer, & c'eſt avec ces couleurs qu'on imite, ſur une ſurface plane, toutes les apparences de la nature; de même, par exemple, que ſi, en voyant au travers d'un verre, un payſage, un homme, un cheval, ou quelqu'autre objet, on traçoit avec des couleurs ces mêmes objets ſur ce verre: ce qui formeroit un tableau parfaitement ſemblable à celui qu'on auroit vu au travers du verre. C'eſt ainſi, quoique par des procédés différens, que le peintre diſpoſe ſur une ſuperficie plane ſes couleurs avec leſquelles il produit aux yeux des ſpectateurs le même effet que ſi l'on voyoit les objets mêmes. Voila pourquoi l'on donne à une ſuperficie couverte de couleurs qui réveillent en nous l'idée des formes & des figures, le nom de peinture, laquelle, comme art, n'eſt que la

manière d'employer les couleurs de telle ſorte que par le moyen de leur diſpoſition & de leur modification elles rappellent à l'eſprit du ſpectateur des choſes qu'il a déja vues, ou qu'il eſt poſſible qu'il voie.

Ce n'eſt que peu-à-peu & par degré qu'on parvient à connoître les objets que nous préſente la nature ; ce qui eſt cauſe que l'art a été obligé de diviſer l'imitation des objets en différentes parties & en différens degrés, ſans quoi il auroit été auſſi impoſſible de produire un bel ouvrage, qu'il l'eſt de monter ſur le comble d'un édifice ſans le ſecours d'un eſcalier ou d'une échelle. A la première vue, les objets ne nous donnent que l'idée de leur exiſtence. Leur forme nous rappelle enſuite que nous avons déja vu d'autres objets ſemblables, & auxquels nous avons donné, par convention, les noms d'homme, de cheval, &c. En continuant ainſi nos obſervations, nous trouvons la manière d'être de ces objets ; enſuite nous en découvrons les proportions générales & particulières, & enfin les moindres parties. C'eſt en ſuivant la même marche, que le peintre doit commencer par ſe repréſenter un lieu dans lequel ſe paſſe une action, pour raſſembler enſuite dans ſon imagination les objets qui doivent le remplir ; c'eſt-à-dire, ceux qui ſont néceſſaires à l'invention. Après quoi il penſera immédiatement à la manière dont chaque objet doit être placé, tant par rapport à l'enſemble que rélativement à chaque figure & à chaque membre des figures en particulier : cette partie appartient à la compoſition. Enfin, il reglera la figure ou la forme particulière de chaque choſe : c'eſt cette partie qu'on appelle le deſſin.

Ma

Mais comme ces formes ne peuvent pas ſe rendre parfaitement telles qu'elles ſont ſur une ſuperficie plane, le deſſin a beſoin pour cela des lumières & des ombres, qui compoſent la partie du clair-obſcur. Lorſque les formes des corps ſont déterminées, il faut paſſer à leurs couleurs locales, & à la manière de faire connoître, plus ou moins, ſuivant la convenance, leur eſſence & leur contexture. Je ne parle ici de tout cela qu'en général; mais chacune des parties que je viens de nommer demande une étude particulière très-ſuivie, ſans quoi il eſt impoſſible de s'en pénétrer; de même qu'on ne peut pas parvenir à conſtruire un édifice ſans en avoir préparé les matériaux. Je m'étendrai plus amplement ſur chacune de ces parties dans la ſuite.

Le mot *Peinture* peut ſe prendre en deux ſens, ſavoir, comme l'art même, ou comme production de l'art. Dans le ſecond ſens, toute ſurface ſur laquelle on aura diſpoſé différentes couleurs d'une certaine manière & ſuivant certains principes, eſt appellée peinture, laquelle ſera plus ou moins parfaite, ſelon le talent & l'eſprit de celui qui l'aura exécutée. Mais dans le premier ſens, c'eſt-à-dire, comme art créateur, il a pour objet l'imitation exacte de la vérité, ou des objets viſibles, de la manière qu'ils ſe préſentent à notre vue. Pour parvenir à cette fin on ſe ſert des moyens dont nous allons parler, en commençant par l'imitation.

La peinture imite l'apparence de la nature par l'emploi des cinq couleurs que nous avons déſignées plus haut; ſavoir, le blanc, le jaune, le rouge, le bleu & le

noir, qui lui ſervent de matériaux. Quoique le blanc & le noir ne ſoient pas véritablement des couleurs, le peintre doit néanmoins les regarder comme telles, par le grand avantage qu'il en retire pour repréſenter la lumière & l'ombre; puiſque l'art n'offre point d'autre moyen pour y parvenir, quoi que ce ne ſoit même encore qu'imparfaitement, pour les raiſons que je déduirai dans la ſuite. Quant aux autres couleurs, telles que l'orangé, le pourpre, le violet & le verd, ce ne ſont que des teintes compoſées de deux couleurs, ainſi que nous le prouvent (outre l'expérience dans la peinture) l'arc-en-ciel & le priſme, où ces couleurs ne ſe trouvent que dans l'endroit où elles ſe forment par l'interſection des rayons des trois couleurs primitives. Le verd par conſéquent ſe trouve placé entre le bleu & le jaune; l'orangé entre le jaune & le rouge; & le pourpre ou le violet entre le rouge & le bleu. Ces cinq couleurs ſont donc les matériaux dont ſe ſert le peintre pour faire paroître, ſur une ſurface plane, différens objets détachés les uns des autres, dont une partie eſt éclairée, tandis que l'autre partie ſe trouve privée de la lumière immédiate, & n'eſt eclairée que par la lumière qui ſe trouve mêlée dans la maſſe de l'air ambiant, ou ne reçoit que les reflets de lumière qui partent d'autres corps, ou enfin reſte totalement dans l'ombre. Cette imitation dépend de l'uniformité des formes, & de leur rapport en quantité & qualité avec celles de la nature; mais comme ces parties des corps vont à l'infini, l'art du peintre conſiſte à ſavoir choiſir ce qu'il doit & peut imiter. Pour cela, il faut qu'il obſerve l'effet que font les

objets en les confidérant dans leur maffe entière, & à la diftance convenable pour que l'œil puiffe en embraffer l'enfemble ; finon il n'en fera bien que quelque partie, & non pas un tout régulier. En outre il faut remarquer qu'il n'y a point dans la peinture de lumière ni d'ombre véritable, c'eft-à-dire, de privation totale de la lumière ; & que la toile ou le panneau eft une fuperficie plane, qui reçoit la lumière fur toutes fes parties. Comme le noir, dont on fe fert en peinture, n'eft pas en lui-même plus fombre que tout autre corps noir éclairé, il faut un art particulier pour faire qu'en peinture le noir paroiffe une privation de la lumière. Par la même raifon, il eft néceffaire de beaucoup de talent pour faire paroître les ombres des ombres véritables, & non des tâches d'une couleur plus obfcure que les couleurs locales des objets naturels. J'enfeignerai la manière de faire toutes ces chofes à l'article où je parlerai du coloris.

La même difficulté, mais beaucoup plus grande encore, fe trouve dans les lumières, parce que le tableau ne peut fe voir que dans une fituation où la lumière qu'il reçoit ne réfléchiffe point vers les yeux du fpectateur, fans quoi les lumières & les ombres en formeroient une efpèce de miroir ; & les lumières en paroîtroient plus ou moins claires, felon que la fuperficie en feroit polie. Or, comme les lumières d'un tableau, quelques blanches qu'elles foient, ne peuvent être que la clarté de la demi-teinte d'un corps blanc, le peintre qui veut imiter un corps d'une furface unie ou polie qui réfléchiffe la lumière, doit employer beaucoup d'art ; &

il n'y parviendra même jamais parfaitement. Je lui conſeille donc d'en éviter l'occaſion & de ſoumettre les objets qu'il veut peindre au pouvoir de l'art. Il y a une infinité de cas dans leſquels il eſt impoſſible de peindre un corps lumineux, & les lumières d'un objet blanc. En un mot, il n'y a, pour ainſi dire, rien dans la nature que le peintre puiſſe copier comme il le voit; & s'il ſe trouvoit un autre artiſte qui, comme M. Denner d'Hambourg, eut la patience de faire chaque ride & chaque cheveu avec ſon ombre, & de repréſenter dans la pupile de l'œil toute la fenêtre d'un appartement avec les nuages qui circulent dans l'air; & quand même il exécuteroit tout cela encore mieux que lui (choſe unique & admirable dans ſon genre) une telle peinture ne pourroit jamais repréſenter la vérité, à moins qu'on ne le vît toujours à la même diſtance que celle où le peintre l'a faite : en voici la raiſon. En voyant un ouvrage de peinture on y remarque toujours quelque choſe qui nous fait connoître que ce n'eſt point la vérité qui ſe préſente à nos yeux. Suppoſons qu'un tableau ſoit parfait dans toutes ſes parties, qu'il ſe trouve placé dans ſon vrai point de vue, qu'il n'y ait qu'une ſeule diſtance déterminée à laquelle on puiſſe le voir, que la lumière du lieu où on le voit ſoit exactement celle qu'il faudroit pour produire le même effet de clair-obſcur ſur les objets que celui de la nature : malgré toutes ces conditions nous ſerons détrompés par la ſuperficie plane, par les touches mêmes du pinceau, par le défaut d'air qui devroit ſe trouver entre les objets iſolés; outre que le clair-obſcur & les lumières s'affoibliront auſſi-bien que les ombres, par l'interpoſition de l'air ambiant, qui dé-

truira par conféquent les effets du pénible travail du peintre. D'où j'infere que, pour bien imiter la nature, non d'une manière fervile mais judicieufe, il ne faut rendre la vérité que comme elle peut l'être, en lui donnant la difpofition propre de l'objet & de l'idée qu'on veut faire concevoir au fpectateur, en confervant à chaque forme la qualité & la propriété caractériftiques dans toutes les parties de l'art; en repréfentant chaque chofe d'une manière nette, qui le diftingue de toutes les autres; enfin, en imitant la nature de la manière la plus convenable pour faire comprendre au fpectateur l'idée de l'artifte.

Les grands maîtres ont fuivi deux routes pour parvenir à tout ce que nous venons de dire. Les uns ont rejeté les parties qui n'étoient pas abfolument néceffaires à leur but, & ont, par ce moyen, beaucoup détaché celles qu'ils vouloient faire paroître davantage; d'autres ont recherché toutes les parties expreffives, & les ont fortement prononcées, pour donner une idée claire de ce qu'ils vouloient rendre. Le Corrége a été le plus grand de ceux de la première claffe, & Raphaël celui qui s'eft le plus diftingué parmi ceux de la feconde; mais tous deux, dans leur ftyle particulier, ont porté la peinture à fon plus haut degré de perfection; puifque, felon moi, le plus grand effort que puiffe entreprendre l'art, c'eft de faire paroître un tableau comme fi l'on voyoit les objets au travers d'un verre plus ou moins trouble ou terne. Je paffe ici fous filence plufieurs autres objections que je produirai en parlant de chaque partie de la peinture qu'elles ont pour objet.

§. I I.

Du Deſſin.

PAR deſſin on entend principalement le contour ou la circonférence des objets avec les proportions de leur longueur, de leur largeur & de leur forme. Il faut donc qu'on examine quelles ſont les formes les plus gracieuſes, pour s'en ſervir, afin que l'ouvrage faſſe un effet agréable; ce qui doit non-ſeulement s'obſerver pour les figures, mais encore pour les eſpaces qui reſtent entre les figures, ainſi qu'entre leurs membres. Ce ſont les formes les plus variées qui ſont les plus agréables; & les plus déſagréables ſont celles qui ſe répètent en elles-mêmes, telles que la carrée & la ronde: la première, à cauſe qu'étant compoſée de quatre lignes, qui forment, deux à deux, deux paralleles; & la ſeconde parce qu'elle offre par-tout la même ligne, & ne préſente aucune variété à la vue, & par conſéquent nulle grace. L'ovale ou l'éliptique n'eſt pas auſſi uniforme. La triangulaire eſt la moins déſagréable de toutes les figures régulières, parce que les angles en ſont de nombre inégal, & que ſes lignes ne forment point de parallele.

Il faut abſolument éviter, en peinture, toute répétition de lignes & de formes, toute eſpèce de lignes paralleles, ainſi que les angles d'un degré égal, mais ſur-tout les angles droits, parce qu'elles ne laiſſent pas la liberté de varier

leur grandeur ; tandis que les autres permettent de les faire ou plus grands, ou plus petits, c'eſt-à-dire, plus aigus ou plus obtus ; & il eſt plus facile d'en varier la grandeur à volonté dans les autres figures.

Il eſt néceſſaire pour cela que le peintre ſache bien la perſpective, puiſque c'eſt par ſon moyen qu'il peut varier toutes les formes régulières, en faiſant, par exemple, d'un carré un trapèze ou une figure irrégulière ; en agrandiſſant ou en reſſerrant un triangle ; en changeant le cercle en élipſe, & en évitant ainſi toute eſpèce de répétition. Enfin, ſi un membre ſe préſente dans ſa proportion géométrique, le membre correſpondant doit être vu en raccourci, afin de produire la variété.

Aucune forme ne doit être uniforme ; les lignes droites mêmes doivent être changées en lignes ondoyantes ou ſerpentines, mais ſans que cela nuiſe à la forme principale, en obſervant que les portions de cercle tiennent en différens points de diſtance & d'élévation à la ligne droite, & ne forment aucun angle, mais faſſent ſuccèder alternativement une concave à une convexe. Cette ligne ondoyante eſt ſans contredit la plus propre à donner de la grace & de l'élégance au contour ; vu que ſans altérer la rondeur ou l'élévation d'un membre, elle ſert à le faire paroître plus ou moins leger ; puiſqu'en donnant plus de convexité aux parties ſaillantes que de concavité aux parties rentrantes, on produira la peſanteur ; au lieu qu'en opérant d'une manière contraire on obtiendra la légèreté. On doit donc chercher à donner une exacte proportion à ces deux eſpèces de formes, ainſi que je

l'expliquerai plus amplement en parlant de la grace du deſſin.

On ne peut pas introduire d'angle dans un corps nud, à moins qu'un muſcle ou une partie ſe trouve caché derrière un autre, parce que dans ce cas il s'y forme un angle par une eſpèce d'interſection ; mais il faut bien obſerver alors la naiſſance de ce muſcle ou de cette partie, en quoi pluſieurs peintres ont péché, faute de ſavoir l'anatomie. Ces interſections ſe ſont de différentes manières. Elles ont lieu dans les membres qui ſe voient en entier, lorſque l'obliquité d'un muſcle prend ſon origine dans la partie qu'on n'apperçoit pas ; & dans les raccourcis, parce qu'il arrive ſouvent qu'un muſcle eſt interrompu quand la partie charnue couvre la concave qui la lie à la partie tendineuſe ; voila pourquoi il y a tant d'interſections dans les raccourcis, parce que toutes les formes convexes cachent ou diminuent les concaves. C'eſt par cette raiſon que les peintres attentifs évitent, autant qu'il eſt poſſible, de faire des raccourcis dans les objets gracieux; & quand ils ne peuvent pas les éviter, ils en mettent alors le moins qu'il ſe peut, & ſeulement ceux qui ſont abſolument néceſſaires. Mais on les emploie avec ſuccès dans les ſujets d'un caractère auſtère & d'une grande expreſſion, auxquels on peut donner un ſtyle altéré ; & il en eſt de même lorſqu'un membre en coupe un autre, & qu'ils forment enſemble des angles. Il faut obſerver alors où ſe fait la ligne d'interſection, parce que ſi le membre qui ſe trouve caché derrière l'autre le croiſe à la naiſſance de ſa convexité, cela bleſſera la vue, à cauſe

cause que ces lignes paroîtront incompatibles, vu que l'une se montrera en-dehors & l'autre en-dedans. S'il n'est absolument pas possible d'éviter cette rencontre de lignes, on pourra y remédier en couvrant cette partie de quelque draperie, ou en faisant l'intersection dans la partie la plus droite du membre qu'on veut cacher; & si cela ne peut pas avoir lieu, on doit tâcher que l'intersection se fasse alors à l'endroit où la ligne courbe est la plus grande, afin que la même espèce de ligne se trouve aussi de l'autre côté.

J'ai dit que le peintre doit éviter les figures parfaitement géométriques; il faut donc qu'il observe que, lorsqu'il se présente quelque forme angulaire, il ne termine point la ligne en angle, mais en une petite portion de cercle; puisque de cette manière on offre à la vue une variété de formes qui constitue la grace. Si, au contraire, il y a une forme ronde, on peut la varier en faisant quelques remplissages, & en rendant la ligne ondoyante. Enfin, il faut regarder comme un principe certain, qu'aucune figure ne doit être ni parfaitement angulaire, ni parfaitement ronde; car rien ne blesse davantage la vue.

Ces observations peuvent se faire sur les ouvrages des maîtres qui ont eu le meilleur dessin, & surtout de ceux dont le dessin est du meilleur goût, tels que les Caraches & quelques-uns de leurs disciples, qui, dans le cas même qu'ils eussent eu à représenter, par exemple, une pierre taillée suivant toute la rigueur de l'art, l'auroient sans doute fait avec des angles interrompus. Dans le dessin on comprend

toute cette partie de la peinture qui sert à déterminer les formes des corps ; & quoique cette partie ne puisse pas être séparée du clair-obscur, elle s'entend néanmoins particulièrement des traits qui forment les contours ou les dernieres extrêmités que nous voyons des corps. Cette partie est composée de deux autres principales ; savoir, de la connoissance de la forme propre à l'objet, & de la manière dont on le voit. La seconde semble appartenir à l'optique, laquelle tient à la peinture par la perspective, qui est une partie de l'optique ; & la première, quant au corps humain en particulier & à celui de tous les animaux en général, dépend de l'anatomie ; & quant aux autres corps, de la connoissance de leurs formes particulières, imprimées dans la mémoire par le moyen de la géométrie.

Il faut que nous remarquions néanmoins ici, que la géométrie propre à la peinture, n'est pas tout-à-fait la même que la géométrie ordinaire ; parce que le peintre doit connoître les raisons ou les causes des formes pour les tracer à vue d'œil & avec une main sure & légère ; car il seroit inutile de savoir la géométrie comme Euclide, si l'on n'étoit pas en état de dessiner les figures sans règle & sans compas : ce qui ne s'acquiert que par une habitude de voir les objets avec beaucoup de justesse. Voila donc la base fondamentale du dessin, sans laquelle le peintre ne peut jamais exécuter ce que lui aura enseigné la théorie ; parce que devant exprimer dans la peinture les formes qu'on voit dans la nature, telles qu'elles se présentent à la vue, & que la beauté des formes dépend de ce plus ou moins qui détermine leur

caractère ; ce plus ou ce moins nous donne ou nous ôte l'idée des formes. La première chose que doit donc observer celui qui veut parvenir à un bon dessin, c'est la forme des objets qu'il veut imiter ; & la seconde, la manière dont ces objets se présentent à la vue. A la forme particulière des corps appartient encore le rapport des parties, c'est-à-dire, l'analogie qu'il y a entr'elles, à laquelle on donne communément le nom de proportion. Je formerai de ceci un chapitre particulier lorsque je parlerai des proportions du corps humain ; en remarquant seulement ici, que chaque corps entier offre un caractère général, c'est-à-dire, que tout corps est composé de formes ou carrées, ou triangulaires, ou rondes ; & quoique ces formes soient infiniment variées, elles conservent néanmoins toujours le caractère que leur a imprimé la nature, & qui sert à les distinguer. Quand on veut donc parvenir à la beauté du dessin, il faut observer exactement les formes caractéristiques de chaque corps, pour en donner une idée distincte dans les ouvrages qu'on fait, sans s'arrêter aux petits détails accidentels ; mais sans négliger cependant les parties, quelques petites qu'elles soient, qui servent à la construction du corps. Quand je dis petits détails, j'entends les choses accidentelles ; comme, par exemple, si un corps sec avoit par accident un muscle gros ou rond, ainsi que cela peut arriver par l'usage continuel d'une telle partie, ou par une complexion particulière, ou par l'état de santé de l'individu, le peintre ne doit pas l'imiter ; mais il faut qu'il suppose que cet homme est construit d'une manière uniforme dans toutes ses parties, afin de ne

pas nuire à l'idée générale qu'il veut donner au spectateur d'un homme sec. Il en est de même d'un sujet robuste, svelte, gras, jeune ou vieux; car dans un corps d'un caractère déterminé il y a toujours quelque partie, quoique belle d'ailleurs, d'une forme & d'un caractère différent du tout, ou de la majeure partie des autres membres qui en composent l'ensemble; mais ce seroit un défaut révoltant que de blesser l'unité générale de ce corps en imitant cette espèce d'erreur de la nature.

Il est de plus nécessaire de ne point altérer, par quelque motif que ce soit, ni le caractère, ni la forme, ni la proportion que la nature a donné à un corps ou à quelqu'une de ses parties: voila pourquoi, par exemple, il ne faut jamais donner au muscle une forme carrée ou ronde, parce que ce seroit changer la nature & contrevenir à ses loix immuables, en pêchant contre la vraisemblance; mais on peut cependant embellir une partie, ainsi qu'alonger plus ou moins un muscle. De même, si la nature a fait une chose grande & une autre petite, on se gardera de les réduire à une grandeur égale; & bien moins encore de faire les petites grandes, ou les grandes petites. Ce que je viens de dire de l'idée générale & du caractère d'une figure entière, je le dis aussi des formes carrées & des autres; non que je prétende qu'il faille changer la forme particulière des muscles ou des parties; je veux seulement faire entendre que si le muscle est d'une nature ronde, il faut en faire les méplats petits, ou les carrés plus angulaires que ceux de tous les autres muscles, sans cependant cesser de les faire pa-

roître ronds en comparaison des autres, qui ont une figure différente.

Pour ce qui est des formes, il est nécessaire aussi que le peintre considère qu'aucun corps n'est, pour ainsi dire, parfaitement angulaire, ni parfaitement rond, & que la variété de ces formes fait un certain effet en peinture, qui donne l'idée de mouvement, de flexibilité & de vie. Chaque ligne a en elle-même la propriété d'exprimer une qualité du corps qu'elle circonscrit; ainsi, par exemple, la ligne droite donne l'idée d'extention & de dureté ou roideur; la ligne courbe, au contraire, fait naître l'idée de flexibilité; la ligne éliptique posée horizontalement représente les corps tendres & humides; celle qui est ondoyante, en forme d'une *S*, imprime une image de vie; & ainsi toutes les autres lignes ont des significations différentes, suivant la manière dont elles sont employées & la place qu'elles occupent.

On pourroit s'étendre beaucoup si l'on vouloit parler de toutes les circonstances qui exigent des observations particulières sur chaque forme, & de tout ce qui se présente, à cet égard, dans la peinture; mais je me bornerai ici à rappeller qu'il faut éviter les raccourcis, surtout dans les objets gracieux & beaux, qui ne souffrent aucune altération dans leurs formes; effet ordinaire du raccourci, parce qu'un membre ou une partie quelconque vu en raccourci n'admet qu'un seul point de vue, & paroît faux ou difforme du moment qu'il n'est plus placé dans la situation qui lui est convenable.

§. III.

Du Clair-Obſcur.

LA partie de la peinture appellée clair-obſcur, ou pour mieux dire, l'art de diſtribuer les lumières & les ombres, peut être conſidéré, ainſi que les autres parties de l'art, ſous deux points de vue différens; ſavoir, comme néceſſaire & ſimplement vraie, & comme vraiſemblable ou idéale. Mais avant de parler des règles particulières du clair-obſcur, il faut que nous faſſions les obſervations ſuivantes: 1°. S'il n'y avoit point de lumière, tous les objets corporels ſeroient ténébreux. 2°. L'air eſt une maſſe dans laquelle il ſe trouve mêlé des corpuſcules hétérogènes. 3°. La lumière qui tombe ſur un objet en réjaillit, & forme ce qu'on appelle reflets ou reverbérations; ce qui a plus ou moins lieu, ſuivant que la ſuperficie de l'objet eſt polie ou rude. 4°. Tous les corps convexes réfléchiſſent les rayons de la lumière, ſuivant leur plus ou moins de courbure, comme ſi les reflets partoient du point central de convexité; tandis que les concaves les uniſſent à l'endroit où ſeroit le centre de leur courbure. 5°. On ne voit la lumière ſur un corps poli & plane, qu'à l'endroit où ſe forme un angle égal à la ligne du rayon viſuel de celui qui regarde ce corps. 6°. Dans les corps rudes & bruts, dont la ſurface eſt groſſière & poreuſe, chaque particule eſt

plus ou moins reluisante, & la lumière semble s'en dilater davantage, parce que les rayons en réflechissent de toutes les parties de la superficie ; mais leur petitesse fait qu'ils se perdent, pour ainsi dire, dans le vague de l'air, & forment une lumière spacieuse, mais foible.

C'est la partie du clair-obscur qui, lorsqu'elle est bien traitée, produit le plus brillant effet dans la peinture. C'est elle qui rend les formes plus distinctes ; car le contour n'est qu'une espèce de section particulière des corps ; & l'on sait qu'un globe sans lumière & sans ombre fait le même effet qu'un simple disque.

C'est donc le clair-obscur qui, après la perspective linéaire, contribue à faire paroître, sur une surface plane, les objets en relief & d'une forme variée & distincte. La perspective aërienne tient aussi au clair-obscur ; & il est nécessaire de faire remarquer ici qu'il n'y a, pour ainsi dire, point d'angle parfait dans la nature, & que les angles n'y sont que deux petites courbes qui se terminent en deux lignes divergentes. Il faut donc que le peintre qui entend bien le clair-obscur évite les angles géometriques, qui le forceroient à être dur. Ces angles ne peuvent convenir qu'à quelques contours fort éclairés ; on ne doit donc pas les faire d'une manière décidée, ni d'un ton véritablement lumineux, mais en demi-teinte ; parce qu'il est impossible que la lumière qui tombe sur l'angle d'un corps puisse réfléchir par angle égal vers nos yeux de la dernière extrémité du contour ; car si la lumière pouvoit produire cet effet, l'objet entier nous paroîtroit obscur, avec une très-foible lumière sur le contour : ce qui ne peut pas être ; mais

en supposant que cela pourroit avoir lieu, l'objet ne sauroit plus alors faire plaisir à la vue, à cause que toute la clarté en seroit détruite.

Nous devons remarquer aussi que les corps dont quelque partie ou le fond même de la superficie est poli, réfléchissent en partie les rayons qui y tombent, & jetent dans l'air ambiant qui les environne une nouvelle lumière, impregnée d'une teinte de la couleur locale de ces objets. J'ai cru devoir faire ces observations, afin qu'on comprit mieux de quelle importance il est que les contours soient doux & suaves; & que si dans la nature on en voit qui paroissent tranchans, cela provient de ce qu'un corps éclairé se distingue infiniment d'un autre corps qui ne l'est pas, & de ce qu'il y a alors entr'eux ou une véritable lumière, ou une véritable obscurité; ce qui ne peut pas avoir lieu dans la peinture, ainsi que nous l'avons déja remarqué plus haut.

En comparant la lumière du contour d'une figure avec celle qui se trouve sur le relief du milieu, qui est le plus proche de notre œil, on y trouvera toujours deux ou trois degrés de différence. Le peintre doit donc en agir de même, & dégrader d'un tiers la couleur locale du contour, afin de soutenir le relief. Quelques grands maîtres, pour obtenir à-la-fois ces deux effets, ont observé la juste dégradation sur l'objet principal & éclairé, & lui ont supposé pour fond un objet obscur & sombre par sa nature. C'est suivant ces principes, par exemple, que le Corrége a souvent opéré. Quand on veut donc produire, en peinture ou dans le dessin, l'effet d'un relief véritable, on doit premièrement examiner quelle

quelle eſt la force qu'on peut donner à la forme & à l'attitude de l'objet qu'on veut repréſenter, pour conſidérer quelle direction prendra le rayon de lumière relativement à la ligne horizontale que l'œil forme avec l'objet. Ces obſervations ſerviront à faire comprendre les effets de la lumière ſur les corps réels, ainſi qu'à ſe former une idée des objets que l'on ne voit pas. On doit remarquer enſuite de quelle manière on placera un objet, ſoit plane ou rond, pour qu'il reçoive la lumière & puiſſe la réflechir vers l'œil avec un angle égal. Voila les conſidérations qu'il faut faire ſur le contour & le relief des corps.

Les lumières, ou plutôt les corps lumineux dont on fait uſage dans la peinture ſont de trois eſpèces; ſavoir, le ſoleil, le feu & l'air. C'eſt de cette dernière lumière dont on ſe ſert communément dans la peinture, & on l'emploie de deux manières différentes; ſavoir, *ſerrée* & *ouverte* *. La lumière ſerrée doit être conſidérée comme un nouveau corps lumineux de la grandeur de l'ouverture ou de la fenêtre par laquelle tombe cette lumière, & comme ſi elle n'étoit éloignée qu'à cette même diſtance. Cette lumière peut être regardée comme une eſpèce de lumière de reflet; car quoique le ſoleil ſe trouve lui-même du côté oppoſé, hors de la fenêtre, une partie de ſa

* Michel-Ange, ſombre & auſtère dans ſa manière, s'eſt ordinairement ſervi de la lumière *ſerrée*; tandis que le Guide, qui aima toujours le plaiſir, a choiſi la lumière *ouverte*. *Note du Traducteur.*

lumière, parfaite & invariable, entre néanmoins dans l'appartement ; voilà pourquoi le peintre doit choisir pour son travail le jour qui vient du nord. La lumière ouverte de l'air, sans soleil, se communique aussi de deux manières différentes : l'une quand le soleil est couvert de nuages & que sa lumière, y perçant au travers, forme une clarté foible, mais qui vient cependant du côté où est le soleil ; l'autre lorsque le ciel est serein, & que les objets qui sont dans l'ombre sont éclairés par l'air ambiant ; ce qui fait que la lumière paroît y tomber verticalement. Quand un objet fort éloigné en empêche un autre de recevoir les rayons du soleil, la lumière qui éclaire ce dernier objet ressemble alors à celle d'un ciel couvert de nuages.

Il est, pour ainsi dire, inutile de parler de la lumière du soleil à découvert, parce qu'il n'est pas possible de la bien imiter. Je remarquerai seulement que la lumière du soleil n'admet point d'autre dégradation que celle de la position du corps qui la reçoit. La lumière du feu est soumise aux mêmes règles que la lumière serrée, & l'on doit toujours calculer sa force d'après sa grandeur. C'est la lumière de l'air ouvert qui est la moins favorable pour le peintre, parce que toute la masse de l'air se trouve également éclairée. Les ombres se perdent quand le corps lumineux est petit, c'est-à-dire, lorsqu'il est moins grand que l'objet éclairé, dont la majeure partie se trouve privée de lumière ; & la projection des ombres qu'il produit sur d'autres objets, est d'autant plus grande que ces objets sont plus éloignés de celui qui les occasionne. Les ombres des corps qui reçoivent la lumière par une

fenêtre plus grande que ces corps, se resserrent & se perdent plus ou moins promptement, suivant la grandeur de la lumière. Les corps qui sont exposés à la lumière ouverte, sans soleil, ont à peine des ombres, & ne privent que foiblement de la lumière les objets qui sont près d'eux, parce que toute la masse de l'air se trouve également impregnée de lumière. La lumière du soleil est d'une force égale dans toutes ses parties, & la projection des ombres suit la direction du corps qui les produit. Il est essentiel de remarquer aussi que les ombres ne sont jamais tout-à-fait privées de lumière, & qu'elles ne sont obscures qu'en comparaison d'autres lumières plus fortes. Les rayons qui frappent nos yeux par la réflexion d'un corps éclairé, les éblouissent de manière que nous confondons les objets qui sont éclairés d'une foible lumière. Lorsque le degré de lumière que nous appellons ombre, pour le distinguer d'une lumière plus vive, est universel, comme quand des nuages cachent entièrement le soleil, nous voyons d'une manière claire & distincte ces mêmes objets qui nous paroissoient dans l'ombre, parce qu'il n'y a plus cette lumière qui éblouissoit la vue. La même chose arrive lorsqu'on garantit l'œil avec la main contre la lumière, pour mieux discerner les objets; ainsi que nous voyons plus distinctement les objets peu éclairés lorsque nous en approchons davantage, parce qu'il se trouve alors, entre l'œil & l'objet, une moindre quantité de lumière, & que par conséquent la vue est moins éblouie. Ainsi le peintre doit en conclure que les objets qui se trouvent près de l'œil doivent se distinguer même dans l'ombre; & qu'il ne faut par conséquent pas qu'il en fasse les ombres aussi obscures que

celles des objets placés à une grande distance, & qui se confondent dans une couleur vague, par un mêlange de lumière & d'obscurité, tirant sur le bleuâtre, à cause des corpuscules éclairés qui circulent dans l'air entre l'œil & l'endroit obscur. Enfin, il faut qu'il observe les loix de la perspective aërienne, qui a ses principes fixes comme la perspective linéaire, relativement à la dégradation de la force du clair-obscur. Supposons, par exemple, plusieurs plans carrés, chacun d'un palme, disposés en perspective, & qu'il y ait une figure sur le premier, sur le second, sur le troisième de ces plans, & ainsi de suite; je dis que, si par la proximité de distance, la seconde figure ne diminue que d'un tiers de la grandeur de la première, la troisième ne perdra qu'un quart de la grandeur de la seconde, & toutes les autres suivantes varieront toujours moins entr'elles, à raison de leur plus grand éloignement de l'œil du spectateur. La même chose a donc lieu dans la perspective aërienne; parce que, s'il y a un degré de différence de la première à la seconde figure, il y en aura moins de la seconde à la troisième; & cette différence ira toujours en diminuant, ainsi qu'on peut l'observer par les montagnes & par les villes qu'on voit dans l'éloignement. Une maison qui se trouve proche de nous diffère infiniment en grandeur & en force de clair-obscur d'une autre toute semblable vue à une lieue de distance; mais si l'on voit une ville dans l'éloignement de quinze lieues, la maison qui se trouvera à une lieue plus en-delà, n'offrira, pour ainsi dire, aucune différence d'une autre pareille qui sera située dans la ville. Il en est de même des montagnes qu'on voit à une grande distance.

Je crois qu'il n'eſt pas néceſſaire de donner de cela une démonſtration ſcientifique, puiſque l'expérience ſeule ſuffit pour prouver clairement cette vérité. La même dégradation ſubſiſte dans la lumière. S'il y a, par exemple, un degré de différence du premier au ſecond objet; il y en aura beaucoup moins, à diſtance égale, du ſecond au troiſième, & bien moins encore du quatrième au cinquième. La dégradation ſera plus ou moins ſenſible, ſelon que le corps lumineux ſera à une diſtance plus ou moins grande. S'il eſt proche de l'objet la dégradation ſera forte, parce que les premiers objets recevront une plus grande quantité de rayons de lumière que les ſeconds, & par conſéquent que les autres ſuivans; à cauſe que plus les lignes des rayons s'éloignent du point de vue, plus elles deviennent égales & forment moins des angles; & lorſque le corps lumineux eſt fort éloigné, comme le ſoleil, les rayons ſont alors, pour ainſi dire, parallèles entr'eux, & leur différence eſt ſi foible dans toute l'étendue du monde éclairé, en un même tems donné, qu'elle devient imperceptible à nos yeux.

Il y a deux cauſes générales par leſquelles la lumière la plus vive s'affoiblit & perd plus ou moins de ſon intenſité : la première, c'eſt la diſtance des corps lumineux, & l'autre l'éloignement dans lequel nous voyons les objets. Lorſque ces deux cauſes ſe réuniſſent enſemble, le clair-obſcur de l'objet qu'on veut repréſenter eſt alors très-foible; tandis que, ſi la lumière eſt éloignée & l'œil près de l'objet, la clarté générale en ſera, à la vérité, très-foible, mais la ſuperficie en ſera vive & bien déterminée; parce que nos yeux étant proche de l'objet, nous

en voyons d'une *manière déterminée* les points sur lesquels se répand la lumière. Mais lorsqu'un objet est proche de la lumière & éloigné de l'œil, la lumière générale en sera forte, mais sa force sera répandue d'une manière vague dans la masse de la clarté; à cause que cette lumière étant comme un seul point dans la distance devient infiniment petite, & se perd dans l'espace de l'air avant qu'elle vienne à frapper notre vue. Il en est de même des ombres : celles des corps qui sont proches de notre vue doivent être plus claires, & les corps paroîtront plus obscurs; & dans les endroits où la lumière ne peut pas pénétrer, les ombres seront plus fortes & plus décidées. Au contraire, les ombres générales des objets éloignés de la vue doivent être plus profondes; mais les endroits les plus petits & les plus fortement ombrées doivent se confondre dans la masse générale d'ombre, jusqu'à ce que l'interposition d'une certaine quantité d'air affoiblisse l'obscurité des ombres, & rende indécise enfin jusqu'à la couleur locale même des objets.

Il faut observer aussi que le clair-obscur est la partie de la peinture par laquelle on décide les formes, & qui sert à détacher les objets d'une surface plane, & à leur donner du relief. Les corps ne peuvent avoir que trois espèces de formes, qui sont composées d'une superficie droite, ou d'une courbe, ou d'une mixte. Il n'y a qu'une espèce de superficie droite, mais il y en a deux espèces de courbes, la concave & la convexe; & ce sont les mixtes qui sont les plus variées. Or, comme la partie des lumières & des ombres sert à développer les formes, il faut avoir soin que les courbes n'aient point d'angle,

c'eſt-à-dire, aucune diverſité dans le degré de réflexion. Pour bien rendre ces formes par le clair-obſcur, on doit donc obſerver que depuis le foyer de lumière juſqu'à la demi-teinte, & de la demi-teinte juſqu'à l'ombre, ainſi que de l'ombre juſqu'au reflet, il ne doit pas y avoir de diverſité totale de teinte; mais qu'une dégradation imperceptible doit toujours, plus ou moins, précéder ce changement de ton, ſuivant la nature de la courbe qu'on repréſente. Les corps angulaires, ou compoſés de lignes droites, ce qui eſt la même choſe, doivent avoir le clair-obſcur de teintes interrompues, ſuivant leur forme, dont la ſuperficie change continuellement de direction. Les corps mixtes doivent, par ces mêmes raiſons, avoir un clair-obſcur de teintes mixtes.

---

§. IV.

Du Coloris.

LE coloris eſt cette partie de la peinture qui ſert non-ſeulement à repréſenter les ſimples apparences générales des objets colorés, mais encore à faire connoître au ſpectateur leurs qualités particulières, telles, par exemple, que la dureté, la poroſité, l'humidité, la ſéchereſſe, ainſi que toutes les qualités mixtes. Les matériaux propres à cette opération ſont les cinq couleurs dont nous avons parlé plus haut; ſavoir, le blanc, le jaune, le rouge, le bleu & le noir. Les couleurs ſecondaires, ou les premières teintes, compoſées du mélange de ces couleurs

francbes, font l'orangé, le verd, le violet, le gris cendré & le gris brun. Toutes ces couleurs se forment de deux couleurs parfaites, mêlées ensemble ; mais si on les rompt par une troisième, elles perdent toute leur beauté.

La nature nous donne deux espèces de couleurs ; savoir, les obscures transparentes, & les diaphanes claires. Il y a aussi des couleurs opaquement obscures, comme la laque, l'azur, le noir d'ivoire, & autres semblables ; mais elles ne peuvent pas atteindre à cette opacité que l'on obtient par les couleurs transparentes. La différence qu'il y a entre un corps transparent & un opaque, consiste en ce que les rayons de lumière pénètrent dans le corps transparent & y passent même au travers ; au lieu qu'ils s'arrêtent sur la superficie des corps opaques & en réfléchissent. Les corps mixtes, dont quelques parties sont diaphanes & d'autres opaques, reçoivent de même les rayons de lumière, dont une partie reste sur la superficie, & dont l'autre partie y entre, & impregne le corps entier de lumière qui y produit alors différentes couleurs, selon qu'elle y forme des angles répétés des rayons de lumière. Là où la superficie n'est qu'imparfaitement éclairée, on voit au travers de sa transparence les parties internes qui ne peuvent pas réfléchir la lumière vers nos yeux ; ce qui fait qu'elles paroissent opaques ; tandis que là où la superficie ne retient point les rayons de lumière, nous y voyons au travers la lumière qui est répandue dans l'intérieur du corps : effet qui augmente la vivacité des couleurs.

La même chose arrive dans la peinture, quand on passe légèrement

légérement une couleur claire par-dessus une couleur obscure : elle la ternit & la rend grise ; tandis qu'en mettant une couleur obscure par-dessus une couleur claire, on obtient, au contraire, une plus grande vivacité. Voilà pourquoi un corps à moitié diaphane ne présente jamais une couleur pure dans ses parties éclairées, mais bien dans les endroits où elle est pénétrée de rayons de lumière, sans que la superficie en soit éclairée. Il est donc à observer que, pour faire des carnations délicates, il faut employer beaucoup de teintes rompues, & qu'on ne doit se servir de couleurs franches que dans les endroits où la peau est tirée sur les os ; parce que ces corps étant blancs par eux-mêmes, & la peau transparente, la lumière passe au travers, pour être reçue par le corps qui se trouve dessous. Lorsque la lumière est fort vive dans les endroits où il y a dessous la peau une substance grasse & ferme, elle y occasionne encore des teintes, pour ainsi dire, pures, qui ont plus ou moins un œil verdâtre, selon que la graisse est humide dans les endroits où la peau blanche y est tendue par-dessus. Là où il y a beaucoup d'humidité, les teintes sont bleuâtres ; & la même chose a lieu par-tout où le sang est couvert d'une peau blanche assez épaisse pour empêcher que la lumière ne passe au travers en assez grande quantité pour faire paroître rouge la matière qui compose le sang, qui alors opère le même effet qu'un corps noir ; de sorte que le blanc qui la couvre n'étant pas parfaitement compacte, doit paroître bleuâtre. Mais quand le sang n'est enveloppé que d'une pellicule transparente, il paroît rouge dans la superficie ; & là où la peau est entrecoupée, dans sa surface, de petites

veines, où passe par-dessus des endroits humides, il occasionne une couleur pourprée ou violette.

De ce que je viens de dire, on peut conclure, je pense, quelles sont les causes qui donnent au corps humain ses diverses teintes, & comment il faut employer cette variété qui sert à faire connoître la qualité propre à chaque partie. Nous devons donc avoir soin de remarquer, en général, que lorsque la superficie est, par sa nature, plus claire que le corps qu'elle couvre, elle paroît toujours comme mêlangée de particules d'ombres, c'est-à-dire, de petites taches noires. Tandis que si cette superficie est, au contraire, de sa nature, d'une teinte plus obscure que le corps qui s'y trouve dessous, les teintes en sont alors plus pures & plus transparentes, qu'elles ne le seroient s'il s'y trouvoit dessous un corps également obscur. Les chairs dont la peau est plus grossière, doivent être moins variées, parce qu'elles forment un corps plus compacte; tandis que la peau qui couvre parfaitement la chair, ou l'os qui est dessous, doit être fort transparente.

J'ai promis, à l'article du clair-obscur, d'enseigner, le moyen de donner un plus grand degré de vérité à l'ombre, qu'on ne le fait ordinairement; je vais donc parler ici, suivant la même méthode, de la nature & des couleurs des corps éclairées. La lumière est une de ces choses dont la nature est couverte du même voile qui cache aux yeux de l'homme la connoissance des premiers principes. Nous nous bornerons donc à parler de ses effets, autant que l'expérience nous permet d'en juger. Il est vraisemblable que la lumière n'est par elle-même douée

d'aucune couleur; mais comme elle vient à nous en traverſant des matières intermédiaires, elle ſe teint ou ſe colore par le moyen de la réfraction qu'elle fait d'un corps à l'autre, juſqu'à ce qu'elle parvienne à nos yeux. Si le *medium* au travers duquel elle paſſe, ou qui l'entoure, & avec qui elle eſt mêlée, eſt ſubtil & peu chargé de parties hétérogènes, la lumière ſera plus claire, & d'une teinte moins forte; elle ſera auſſi alors imprégnée davantage du premier degré des couleurs, qui eſt le jaune, & même en aſſez grande quantité du ſecond degré des couleurs, ſavoir, l'orangé. Enſuire elle prend le rouge, & enfin le bleu, puis elle ſe perd dans les ténèbres. Voila donc ce qui produit les différentes couleurs des corps éclairés. Ces couleurs, tant naturelles qu'artificielles, communiquent leurs teintes aux corps qu'elles éclairent; plus les rayons de cette lumière ſe réfléchiſſent de fois, plus ils éprouvent de réfraction, & plus auſſi leurs couleurs prennent de vigueur. C'eſt l'air qui le premier reçoit la lumière, & qui, par conſéquent, doit néceſſairement être imprégné de ſa couleur; & plus l'air eſt épais, plus il eſt chargé de couleur. Le peintre qui obſervera bien ce que je viens de dire, en pourra tirer une grande utilité pour l'accord de ſes ouvrages, parce qu'il ſuppoſera une teinte univerſelle, qui ſe mêlera plus ou moins avec toutes ſes couleurs, ſelon la quantité de cet air coloré qu'il croira néceſſaire de ſuppoſer entre les objets. Il faut qu'il obſerve auſſi que les reflets ne portent pas ſeulement avec eux la couleur du corps éclairé dont ils partent, mais encore une partie des couleurs dont ſe trouve imprégnée la lumière: ce qui

fert beaucoup à l'accord général du tableau, & en particulier à la difpofition des couleurs des draperies, dont nous parlerons dans la fuite.

Il y a deux chofes qui nous font appercevoir les couleurs des corps; mais fans examiner pour le moment fi les objets font colorés par la nature, ou fi les couleurs réfultent des formes fur lefquelles les rayons de la lumière produifent cet effet, nous remarquerons qu'il faut que le peintre confidère chaque objet comme s'il étoit naturellement doué par lui-même des couleurs qu'il offre à la vue. Ce qui fait que ces couleurs font vifibles, c'eft que les objets reçoivent la lumière; c'eft-à-dire, que ces objets font difpofés de manière que les rayons de la lumière viennent frapper fur leur fuperficie; & plus ces rayons tombent perpendiculairement, plus les objets en reçoivent de lumière; ce qui vient de ce que les objets font alors placés de manière que la lumière qui y tombe, peut réfléchir vers nos yeux à angle égal. Le corps qui reçoit la lumière forme un miroir lumineux, & c'eft de l'endroit où la lumière nous paroît la plus forte qu'il part le plus de rayons, qui font teints d'une couleur pareille à celle du corps éclairé. Si le corps qui reçoit la lumière eft diaphane & d'une fuperficie unie, on n'y voit la lumière réfléchie que d'un feul point; mais fi ce corps eft opaque & poreux, la lumière en fera répandue fur toute la furface, par les raifons expliquées à l'article du clair-obfcur. Dans le cas de cette porofité, la lumière fe réfléchit d'une particule du corps vers l'autre; voilà pourquoi nous appercevons alors davantage la couleur locale de ce

corps, que celle de la lumière. Là où le rayon forme un petit angle sur l'objet, une partie de la couleur locale de ce corps s'y perd, & il s'y forme une teinte composée de l'ombre & de la couleur du corps. Enfin, lorsque les rayons de lumière glissent tout-à-fait le long d'un objet, sans pouvoir le frapper, cet objet reste parfaitement obscur, à moins qu'il ne soit éclairé par la lumière répandue dans l'air ambiant, ou qu'il ne reçoive par reflets la lumière d'un autre corps. Cette lumière reflétée sera teinte, ou de la couleur locale du corps lumineux, ou de celle du corps qui occasionne ce reflet, mêlée avec sa propre couleur & avec celle de la lumière. Les plus fortes ombres doivent être de la couleur de la teinte de l'harmonie générale, parce qu'on suppose que l'air en est déja coloré; ce qui s'entend de même de toutes les draperies, ainsi que de tous les autres corps. Quand on voudra donc bien rendre les lumières des corps telles qu'elles sont en effet, particulièrement celles des chairs, on doit employer les couleurs opaques, & bien empâter son ouvrage, afin qu'il devienne un corps propre à recevoir la lumière & à la réfléchir en grande abondance vers les yeux.

J'ai disposé les couleurs dans le même ordre que la lumière nous les présente, en passant du blanc au jaune, au rouge, au bleu, & enfin au noir. Les objets qui sont donc de nature à recevoir l'apparence du blanc ou du jaune, doivent nécessairement avoir en eux des parties éclairées, ou propres à réfléchir les rayons de lumière vers nos yeux; & cela ne peut avoir lieu que par le moyen d'une quantité de particules opaques, composées,

hétérogènes, sans interstices suivies, & par conséquent privées de toute espèce de transparence. Voilà pourquoi nous voyons qu'un verre qui est transparent, à cause de l'uniformité de ses parties, ne l'est plus du moment qu'il a été cassé & réduit en poudre, & paroît alors blanchâtre, jusqu'à ce qu'on mêle avec ses particules un corps actuellement diaphane, telle que l'huile; ce qui lui rend une partie de sa première transparence, pour autant que l'huile qui s'introduit & s'insinue parfaitement entre ces particules, est une matière uniforme & transparente. Voilà aussi pourquoi l'huile donne, en général, une certaine transparence aux couleurs, à cause qu'elle est un corps humide qui s'insinue & s'épaissit sans s'évaporer, & laisse les couleurs imprégnées de ses particules.

Un corps est appellé diaphane, lorsque la lumière y passe au travers, sans s'arrêter sur sa superficie. On donne le nom de couleurs moëlleuses à celles qui, par leur nature, sont poreuses, & dont les particules étant fort petites admettent beaucoup d'huile; il faut par conséquent une grande quantité de ces couleurs pour produire le même effet qui résulte d'une bien moindre quantité de ce qu'on appelle couleurs opaques, qui sont d'une nature plus compacte ou plus dense, de sorte qu'il ne s'y mêle pas autant d'huile qu'avec les premières; & la lumière qui tombe sur de semblables couleurs se réfléchit vers nos yeux. On peut facilement inférer de-là en quoi consiste la transparence des couleurs, & que l'usage de beaucoup d'huile ne peut qu'être préjudiciable, parce qu'après un certain laps de tems, l'huile s'évapore,

ſe deſsèche, & laiſſe paroître les couleurs qui s'y trouvoient deſſous couvertes de l'épaiſſeur de l'huile. Cela a particulièrement lieu lorſqu'on s'eſt ſervi de couleurs légères & moelleuſes en commençant un ouvrage : ce qui a cauſé la perte d'une infinité de beaux tableaux, ainſi qu'on le voit par ceux de l'école de Veniſe, la première qui ait introduit la manière de peindre avec un pinceau fort gras d'huile. Le Tintoret a ſur-tout eu ce défaut, qui ſe remarque auſſi dans quelques magnifiques ouvrages des Carraches. C'eſt pourquoi je conſeille aux peintres d'employer de la toile fort claire, afin d'éviter que leurs productions ne deviennent noires. C'eſt le procédé qu'ont ſuivi le Titien, Rubens & Van-Dyk, qui ont toujours couché fort légèrement leurs couleurs, en ſe ſervant de toiles ſort claires; ce qui fait que leurs ouvrages ſe ſont bien conſervés, & ſont peut-être même devenus plus brillans qu'ils ne l'étoient lorſqu'ils ſont ſortis des mains de ces maîtres.

Il faut donc empâter fortement, en employant des couleurs épaiſſes & peu d'huile, pour faire le couler avec franchiſe, en ſuivant la trace des différentes formes de l'ouvrage ; procédé qu'il faut auſſi obſerver en finiſſant enſuite le tableau ; car c'eſt en diſpoſant la première couche qu'on doit ſonger aux principales maſſes, ainſi qu'à l'enſemble de l'ouvrage; afin qu'en y mettant la dernière main, on puiſſe porter plus d'attention à chaque partie en particulier; en obſervant néanmoins toujours, en commençant l'ouvrage, de maintenir, autant qu'il eſt poſſible, les teintes indéciſes, tendres & amies, c'eſt-

à-dire, d'un ton égal, afin de pouvoir donner, quand on le jugera à propos, plus de vigueur aux couleurs qu'on voudra faire paroître plus brillantes que les autres; car en suivant une méthode contraire, on court risque de tomber dans un style dur & crud. En finissant l'ouvrage, on pourra se servir de couleurs moëlleuses, pour faire quelques légères corrections, & pour glacer les ombres des objets les plus voisins de la vue; ce qui contribuera beaucoup à donner une grande vérité aux ombres, à cause que les couleurs transparentes laissent passer les rayons de la lumière, de sorte qu'ils ne s'arrêtent pas sur la surperficie & ne réfléchissent point vers les yeux; ce qui fait que ces endroits ne paroissent pas éclairés, mais représentent des ombres véritables. De cette manière on pourra distinguer entr'elles deux ombres qui se trouvent à une différente distance, quoiqu'elles soient d'ailleurs d'un même degré d'obscurité, en faisant celle qui doit paroître la plus proche de la vue avec des couleurs moëlleuses & transparentes, & celle qui en est la plus éloignée avec des couleurs épaisses & opaques, qui, en recevant la lumière, font l'effet de l'air intermédiaire. Il faut que j'avertisse encore ici qu'on ne doit pas employer des couleurs moëlleuses pour représenter généralement toutes les espèces de corps, puisque ceux qui, par leur nature, sont opaques, ne demandent pas à être rendues diaphanes.

Il nous reste encore à parler de chaque couleur en particulier, c'est-à-dire, de l'altération que les couleurs subissent par l'effet du clair-obscur. Je commencerai donc par le blanc. Le blanc conserve sa teinte dans la lumière;

lumière; car la lumière colore le blanc qu'on emploie dans un tableau de la même manière qu'elle colore le blanc de l'objet ou de la draperie même. La seconde teinte doit avoir un foible œil bleuâtre, pour faire paroître la lumière colorée par le corps éclairé. Dans la troisième teinte on mettra du gris foiblement colorié de la couleur de l'accord général, en l'obscurcissant, à proportion, dans les ombres; mais les reflets doivent être du même ton de couleur de la double teinte; savoir, de la lumière du jour & de celle des reflets. On cherchera donc à éviter de ne point être obligé de faire l'ombre d'une draperie blanche plus obscure que celle d'une autre couleur locale naturellement plus sombre. Voilà ce qu'il y a à observer en général; mais il y a des occasions où il est absolument impossible de ne pas contrevenir à cette règle. Ce que je viens de dire des draperies doit s'appliquer aussi aux chairs blanches, dans lesquelles il faut pareillement maintenir les ombres claires & brillantes; & comme le blanc exclut également les trois couleurs franches, savoir, le jaune, le rouge & le bleu, ses ombres doivent conserver aussi le même caractère, sans prendre la moindre teinte d'aucune de ces couleurs, si ce n'est à cause de la raison évidente de quelque reflet. Ceci est une règle commune pour tous les objets qu'on représente, qui doivent conserver, chacune en particulier & par soi, dans leurs ombres, le même caractère qu'ils ont dans les endroits éclairés.

Le jaune est la couleur la plus claire après le blanc. Le jaune pur est celui qui ne tire ni sur l'orangé, ni sur le verd. Cette couleur perd une grande partie de

sa beauté du moment qu'elle n'est pas assez éclairée, à cause qu'elle est naturellement claire par elle-même; tandis qu'elle devient, au contraire, plus vive & plus brillante par les reflets de sa propre teinte; vu qu'elle reçoit volontiers la lumière, & qu'elle la réfléchit fortement; à cause que la lumière tient plus ou moins de cette couleur, qui devient plus forte encore dans ses reflets.

Le rouge est la couleur la plus vive, & tient le milieu de toutes les couleurs en général. Le rouge le plus parfait est celui qui est également éloigné de l'orangé & du violet. Cette couleur se dégrade promptement, tant dans les clairs que dans les ombres; mais étant mêlée avec une lumière jaune, elle la reçoit facilement. Le rouge est aussi la couleur qui forme le plus miroir, & qui renvoie la lumière avec le plus de force pendant le jour; mais la nuit, ses ombres deviennent fort profondes, & ne reçoivent que difficilement les reflets des autres couleurs, pour les raisons que je déduirai plus bas.

Le bleu, qui est la troisième couleur, est, pour ainsi dire, le dernier degré de la lumière, à cause qu'il approche des ténèbres. Ses clairs sont ordinairement dégradés par la couleur de la lumière. Les reflets qu'il reçoit de sa propre matière sont plus beaux que ses clairs, parce qu'ils deviennent plus agréables par la foible teinte de jaune de la lumière qui s'y trouve mêlée. Ses ombres sont plus fortes, mais elles se dégradent facilement, & recoivent volontiers les reflets des autres couleurs; mais ne les renvoient pas avec la même

facilité vers les autres corps, à moins que la lumière ne soit très-vive.

Le noir tient, dans la peinture, lieu de ténèbres; mais cette couleur prend facilement celle de la lumière quand elle en est frappée, & dans ses ombres mêmes elle reçoit aisément les reflets des autres couleurs.

§. V.

De l'Harmonie.

L'EMPLOI des couleurs dont nous venons de parler, forme la partie de la peinture à laquelle on donne communément le nom d'harmonie, quoique fort improprement selon moi. L'harmonie appartient aux choses qui ont une mesure, soit de tems, de quantité, d'extention, ou d'une dimension quelconque, qui puisse former rapport d'une partie avec une autre *. Pour

* Sans vouloir combattre ouvertement cette opinion de M. Mengs, j'ose croire cependant qu'il y a une vraie harmonie de couleurs. Un rayon de lumière peut causer aux nerfs optiques une sensation forte ou foible; tandis qu'un autre rayon sera, pendant ce même tems, une sensation différente, qui servira à tempérer & à adoucir la première; de sorte que l'une de ces deux sensations sera désagréable par elle-même, en occasionnant à nos organes une vibration plus ou moins forte qu'il ne le faut; au lieu qu'unies ensemble elles produiront un sentiment agréable, en corrigeant l'une la trop grande force de l'autre; qui, à son tour, servira à remédier à la

trouver donc l'harmonie des couleurs, il faudroit dabord déterminer la valeur de chaque couleur, & le désigner par un nombre; opération qui feroit fort abstraite &, pour ainsi dire, impossible, puisqu'en supposant qu'on voulût marquer par des nombres les degrés des angles de réfraction que le rayon de lumière forme dans le prisme, cela demanderoit de grandes études, & déroberoit au peintre un tems précieux pour une science qui lui est inutile. Il faut donc que le peintre observe que ce qu'on appelle harmonie ne l'est pas à proprement parler, & qu'on ne se sert de cette métaphore dans l'art, que pour désigner ce que les Italiens appellent *accord* (*accordo*), qui, dans la peinture, produit le même effet que l'harmonie dans la musique. En convenant que l'harmonie fasse dans la musique l'effet qu'on lui attribue généralement; la douceur & la force des couleurs dépendront donc aussi de l'effet qu'ils font sur nos yeux ou sur nos nerfs optiques. Les couleurs vives & claires ont plus de force que les couleurs mattes & obscures, à cause que les rayons qu'elles réfléchissent vers nos yeux, font à-peu-près le même effet que pourroit produire le jour qui y tomberoit directement, & qui rempliroit de lumière tout l'intérieur de l'œil; ce qui, par sa trop grande force, y occasionneroit une sensation douloureuse. On n'a pas le même in-

foiblesse de la première; de la même manière que deux sons opposés dans une certaine proportion, produisent pour l'oreille cet accord agréable auquel on a donné, à juste titre, le nom d'*harmonie*.

convénient à craindre des couleurs obscures, parce qu'elles ne renvoient pas les rayons de lumière avec la même force. Comme les couleurs claires sont celles qui produisent la plus forte impression sur les organes de la vue, on doit les employer dans les endroits où l'on veut que l'œil du spectateur se porte & s'arrête le plus, afin qu'il reconnoisse que c'est-là la partie que l'artiste a voulu indiquer comme la principale & la plus intéressante. Si la sensation qu'on veut produire doit être douce, comme dans les sujets gracieux, il est nécessaire de maintenir, le plus qu'il est possible, la vue du spectateur dans cette sensation, pour ne la lui faire perdre qu'insensiblement; c'est-à-dire, que du clair il faut le conduire à des demiteintes, & non à l'ombre; & de même de cette première ombre, par degrés à des ombres plus fortes, sans passer tout-à-coup de l'obscurité aux plus grandes ténèbres. Si, au contraire, le sujet est terrible & demande une expression forte, les effets du tableau doivent être analogues à ce caractère, & l'on est obligé d'opérer en raison inverse de la manière précédente.

Les couleurs pures & brillantes qui ont plus de force que les mattes, doivent être employées dans les endroits les plus remarquables du tableau, & il faut en faire plus ou moins usage, selon que le sujet est gai ou triste, gracieux ou sombre. Toutes les couleurs peuvent être rompues par le blanc & par le noir, en les plaçant de maniere qu'il en reste peu de parties éclairées, à cause que toutes les couleurs se dégradent dans l'ombre, & y perdent leur vivacité. Le rouge demeure toujours dur, quand on l'emploie pur, & qu'on ne l'enveloppe

pas dans le véhicule de quelque couleur moëlleuse, qui en tempère la crudité, en faisant que les rayons de la lumière ne réfléchissent pas avec autant de force vers les yeux. Il faut de plus, que le peintre observe de quel ton de couleur est l'accord général; car en supposant, par exemple, qu'il soit rougeâtre, on pourra employer le rouge pour les figures du second & du troisième plans; & l'on devra se servir du bleu dans les endroits les plus proches de l'œil; & procéder suivant le même raisonnement dans le cas que le ton général soit d'une teinte différente. Il est rare néanmoins que le rouge puisse servir d'harmonie générale à un tableau, vu que cette couleur est celle qui réfléchit le plus la lumière. L'orangé est la plus dure de toutes les couleurs mixtes, étant composé de la couleur la plus claire & d'une autre qui est la plus pure. Le verd est la plus agréable, à cause qu'il est formé du mêlange de la couleur la plus claire & de la couleur la plus obscure; ce qui fait qu'il ébranle les nerfs optiques sans les fatiguer. Le violet est, de toutes les couleurs composées, la plus forte, parce qu'il approche de la couleur la plus pure, & de la plus obscure, ce qui fait qu'il occasionne un sentiment triste.

Il est facile d'inférer, de ce que je viens de dire, comment on peut varier à l'infini toutes les couleurs, & de quelle manière on les emploiera avec utilité. Je passerai sous silence une infinité d'autres observations, afin de ne pas devenir trop prolixe. J'ajouterai seulement ici, que, pour parvenir à un bon équilibre des couleurs dans un tableau, il faut se rappeller ce que j'ai dit

plus haut des cinq espèces de matériaux ou couleurs que nous avons pour rendre tous les objets que présente la nature. Parmi ces cinq couleurs il y en a deux claires, deux obscures, & une moyenne ou intermédiaire, que je regarde comme la plus pure, parce qu'elle n'appartient ni à la lumière, ni aux ténèbres, & qu'elle reçoit & réfléchit également l'une & l'autre; savoir, la lumière & l'obscurité. C'est, dis-je, de ces matériaux que se sert le peintre; & c'est, en employant plus ou moins les unes & les autres, qu'il parvient à exprimer des caractères décidés & distincts, par le moyen des sensations que ces couleurs produisent dans l'organe de la vue. Si l'on faisoit un tableau avec du blanc & du noir seulement, il en résulteroit un tout sans expression, à cause de sa trop grande uniformité; puisque le blanc, & le noir amortissent toutes les couleurs, le premier dans la lumière, & le second dans les ombres. Mais si l'on se sert proportionnellement du noir, & du blanc, selon l'idée qu'on veut mettre sur la toile, en employant tantôt plus le noir & tantôt plus le blanc, & tantôt aussi des demi-teintes, on produira, malgré l'uniformité du caractère de ces deux couleurs, des sensations variées. En rapprochant les deux extrêmes, l'expression sera forte & dure; mais en mettant un grand intervalle de demi-teinte entre l'un & l'autre, le caractère en sera plus doux; & lorsqu'on aura soin de faire suivre à un degré de teinte une autre qui en approche le plus, en les distinguant seulement assez l'une de l'autre pour rendre les objets distincts & clairs, il en résultera un ouvrage fort suave. Si l'on sépare les

clairs en masses des autres clairs, & les ombres, de même, des autres ombres, on donnera de la noblesse & de la grandiosité au tableau. Enfin, c'est en employant ces différens moyens qu'on parviendra à imprimer à ses productions le caractère qu'on jugera convenable. Et si pour cela l'on se sert avec art des couleurs, on pourra augmenter à l'infini la signification & l'expression qu'on voudra produire. Mais il faut eviter avec soin de répéter plusieurs fois la même force & la même grandeur des jours & des ombres, ainsi que les extrêmes dans les uns & les autres, & s'attacher toujours à la vérité & à la vraisemblance; en se rappellant que le clair-obscur est la base de la partie de la peinture qu'on appelle *harmonie*, & que les couleurs ne sont que des tons qui servent à caractériser la nature des corps; que par conséquent on doit les employer suivant leur caractère général & les règles du clair-obscur.

Il est nécessaire aussi de bien observer, dans l'emploi des couleurs, leur équilibre, afin qu'il en résulte un parfait accord & de la grace. Il n'y a, à proprement parler, que trois couleurs; savoir, le jaune, le rouge & le bleu, qu'on ne doit jamais employer seuls dans un ouvrage; & quand l'occasion se présentera de mettre sur la toile quelqu'une de ces couleurs pures, il faudra chercher le moyen de placer à côté une couleur rompue. Ainsi, par exemple, lorsqu'on se verra dans le cas de se servir du jaune pur, on l'accompagnera de violet, qui est produit par le mêlange du rouge & du bleu. Si c'est le rouge pur que vous employez, vous y joindrez, pour la même raison, le verd, qui n'est que

le

le résultat du bleu & du jaune mêlés ensemble ; mais l'union du jaune & du rouge, qui forme le troisième mélange, ne peut pas être mise souvent en usage avec fruit, à cause que la teinte est trop vive, par les raisons que j'ai alléguées. Il est donc nécessaire d'y joindre le bleu, ou du moins de l'accompagner de cette couleur. Ces couleurs, mises en œuvre de la manière que je viens de le dire, en plus ou moins de quantité, serviront à donner aux choses le caractère qui leur convient. Mais on doit se garder de mettre dans un tableau trop de couleurs pures & brillantes. On peut marier ensemble toutes les couleurs par le moyen du blanc & du noir : le blanc en ôte la dureté & les rend suaves & tendres ; tandis que le noir les dégrade & les amortit. Les couleurs composées de deux couleurs franches peuvent de même être amorties & rendues tendres, en y mêlant un peu de la troisième couleur pure. Ce que je viens de dire, doit s'appliquer non-seulement aux draperies, mais encore au coloris du nud, & même aux fonds ; en commençant toujours par se régler sur la partie principale, avec laquelle il faut acccorder tout le reste.



§. VI.

Continuation de la Section précédente sur l'Harmonie & sur le Coloris.

L'HARMONIE, dans la peinture, est un certain effet qui plaît aux yeux; de même que dans la musique l'harmonie est ce qui charme l'oreille.

Je n'ai parlé, dans la section précédente, que de cinq couleurs, & je me suis par conséquent éloigné des principes de Newton, qui en admet sept; parce que j'ai pensé qu'il convenoit mieux de mettre en-avant un systême fondé sur l'expérience & sur la pratique de l'art, qu'une simple théorie spéculative; de sorte même que je me borne à n'admettre que trois couleurs principales; savoir, le jaune, le rouge & le bleu. L'orangé est composé de jaune & de rouge; le violet ou le pourpre de rouge & de bleu; & le verd de bleu & de jaune; c'est pourquoi je ne les regarde que comme des teintes, & non comme des couleurs proprement dites.

Le blanc & le noir sont nécessaires pour rendre les trois couleurs pures, ou plus claires, ou plus sombres; car sans cela ces couleurs ne suffiroient pas pour obtenir la variété qu'il faut mettre dans un grand ouvrage de peinture; de même qu'il seroit impossible d'exécuter sur le claveffin une sonate sur une seule octave. Le blanc & le noir servent donc à rendre l'harmonie plus grave ou plus gracieuse. Pour obtenir une bonne harmonie dans

un tableau, il eſt néceſſaire que le peintre faſſe enſorte que toutes les couleurs, tant ſimples que compoſées, s'y trouvent en égale quantité ; & toute la difficulté pour compoſer un ouvrage d'un grand & bon goût, conſiſte à trouver l'endroit où il faut placer les couleurs dont nous venons de parler.

L'harmonie générale d'un tableau doit ſe régler toujours ſur la teinte générale que lui donne la lumière. Je m'explique : ſi, par exemple, il eſt éclairé par le ſoleil, il eſt néceſſaire de maintenir l'harmonie du ton de la lumière, qui eſt jaune, à cauſe qu'elle colorera de ſa teinte tous les objets qu'elle ira frapper directement ; & les objets reflétés feront éclairés par les corps qui recevront la lumière du premier corps lumineux ; de ſorte que leurs couleurs ne ſont plus ſimples, puiſque l'air intermédiaire eſt déjà entièrement coloré par la première lumière. C'eſt de la même manière que les objets qui diminuent par gradation, & qui deviennent vagues par l'interpoſition de l'air intermédiaire, prennent auſſi la même teinte, à cauſe que les corpuſcules de l'air, qui ſe trouvent entre l'œil & les objets, ſont impregnés de la même couleur. Les ombres participent de la même teinte par deux raiſons ; ſavoir, 1°. parce qu'il n'y a point d'ombre qu'il n'y ait de reflets ; ſans quoi il y auroit ténèbres parfaites, c'eſt-à-dire, du noir ſans aucune couleur ; 2°. à cauſe que, ſi cela pouvoit avoir lieu, il faudroit que ces ténèbres tinſſent, plus ou moins, du ton général, vu que l'air qui ſe répand ſur les objets, ou, pour mieux dire, qui ſe trouve entre notre œil & les objets qu'on apperçoit, formeroit une eſpèce de voile du ton de l'harmonie géné-

rale. De même, lorsqu'un tableau repréſente des objets éclairés de la lumière du jour ordinaire, ſans ſoleil, ou de la lumière de l'air pur tombant par une fenêtre ſituée au nord, l'harmonie en ſera bleuâtre, & l'on doit ſuivre pour cela les mêmes règles que je viens d'indiquer plus haut; pour en agir de la même manière avec les autres jours, tant du levant que du couchant, &c. Dans toutes ces eſpèces d'harmonie, il eſt eſſentiel d'obſerver quelles couleurs ſont les plus oppoſées aux tons de l'harmonie, pour mettre ces couleurs ſur le devant du tableau, afin qu'elles paroiſſent ſaillir davantage, & mieux ſe détacher des autres objets; mais en les liant néanmoins avec ces autres objets par leur dégradation même, ainſi que je l'ai dit plus haut. Et par conſéquent la couleur qui eſt le plus d'accord avec l'harmonie générale, doit ſe trouver ſur le dernier plan, vu qu'elle s'y fondra & s'y perdra d'elle-même dans l'enſemble.

Pour parvenir à faire cette diſpoſition, il eſt néceſſaire que le peintre faſſe une étude particulière de la dignité & de la qualité des couleurs; ce qui lui fera concevoir que, lorſque je dis, par exemple, que le jaune eſt une couleur claire par ſa nature, il s'enſuit de-là qu'il faut l'employer par-tout où l'on veut que la lumière ſoit brillante, ſuivant les regles dont je parlerai dans la ſection ſuivante. Les parties ſombres ſont plus propres à être miſes ſur le devant du tableau que les parties claires, à cauſe que l'air éclaire les couleurs obſcures; de ſorte que par ce moyen on fait comprendre que le peintre a ſuppoſé qu'il y a peu d'air ambiant entre l'œil & l'objet repréſenté; ce qui ne peut pas être rendu avec autant

d'évidence en se servant d'objets clairs; parce que tout ce qu'on veut rendre clair en peinture, paroît toujours très-foible en comparaison de la lumière naturelle du jour. Voilà ce qui détermine les habiles artistes à mettre toujours quelque masse d'ombre sur le premier plan de leurs tableaux.

Le rouge est la couleur la plus vive, mais, en même tems, la moins fine, parce qu'il n'a, par sa nature, aucun rapport, ni avec la lumière, ni avec l'obscurité; cependant il est propre à l'une & à l'autre, en perdant sa pureté, ainsi que je l'ai observé plus haut. Il faut l'employer là où l'on veut mettre les parties les plus brillantes & les plus saillantes; vu que sa nature ne permet pas de le placer beaucoup en-arrière, sans le mêler avec l'orangé & le violet. Lorsqu'on voudra s'en servir dans la partie éclairée du tableau, on pourra le faire sans le rompre avec du blanc, sinon il sera toujours mat, crû & sale.

Le bleu est, par sa nature même, une couleur obscure; il faut par conséquent s'en servir dans les parties sombres du tableau; & l'on aura soin alors de ne pas le rompre avec du blanc, lequel produit toujours une teinte aërienne, qui, au lieu de le faire sortir, en détruiroit l'effet, en lui faisant perdre sa force & sa qualité.

L'orangé peut, par les mêmes raisons, être employé sur les parties éclairées & saillantes.

Le verd est la plus douce de toutes les couleurs, à cause qu'il est composé d'une couleur claire & d'une couleur sombre; ce qui fait qu'il forme une demi-teinte fort agréable.

Les deux extrêmes ; ſavoir, le blanc & le noir, s'emploient l'un & l'autre de la même manière, vu qu'ils dégradent & annihilent, pour ainſi dire, toutes les couleurs, ſans en avoir eux-mêmes aucune qui leur ſoit propre ; de ſorte qu'ils peuvent ſervir, entre les mains d'un artiſte judicieux, à marier les couleurs les plus diſparates. Je pourrois en citer pluſieurs exemples ; mais je me contenterai de ceux que j'ai trouvé les plus frappants. Rembrant a obtenu de l'harmonie dans ſes ouvrages en mariant les couleurs les plus incompatibles par le moyen des ombres ; en ne laiſſant éclairé qu'une partie de ces couleurs, & en les ſéparant les unes des autres. Mais lorſque la diſpoſition des objets l'obligeoit à les rapprocher, il éclairoit alors avec art les unes, & rendoit les autres obſcures ; car s'il les avoit miſes enſemble, elles n'auroient repréſenté que lumière & ombre, ſelon les règles connues du clair-obſcur. Le Barroche, au contraire, a mis dans ſes tableaux une agréable harmonie, en éclairant toutes ſes couleurs avec le blanc, par lequel il les a privées de toute leur vigueur ; & par cette méthode il a ſu marier les couleurs les moins amies, & a donné à ſes tableaux un clair-obſcur d'un grand effet & bien raiſonné. Pour donner, en un mot, une idée du goût de ces deux maîtres, je dirai que Rembrant a peint tous ſes ſujets comme s'il les eût vus dans une cave, où il n'auroit pénétré qu'un foible rayon ſolaire, pour animer ſon harmonie, ſans y porter plus de lumière qu'il n'en falloit pour pouvoir diſtinguer de près une couleur de l'autre ; tandis que le Barroche ſemble, au contraire, avoir peint ſes ouvrages en plein air, ou

dans les nues même, & comme si, entourrés de toutes parts de lumière & de reflets, ils n'eussent, pour ainsi dire, point du tout reçu d'ombres; de sorte que par cette abondance de clarté il a fait des tableaux brillans, & l'on pourroit même dire resplendissans.

Si je ne me trompe, le peintre judicieux & sage doit se servir de ces deux goûts différens, lorsque le sujet le demande, & non pas autrement; mais il me paroit que, de ces deux extrêmes, c'est la manière de Rembrant qu'on doit préférer à celle du Barroche; vu que le goût du premier s'accorde avec la nature; tandis que celui du dernier ne subsiste que dans l'imagination; & tout ce que l'esprit invente, doit du moins s'appuyer sur la vérité, ainsi que l'a dit le poëte philosophe:

Ficta voluptatis causa sint proxima veris.

J'ai remarqué plus haut que c'est avec trois couleurs qu'on peut former toutes les teintes. Les couleurs franches ou pures sont d'une plus belle teinte & d'une plus grande vigueur, que les couleurs rompues ou mêlées; voila pourquoi il faut les employer dans les parties principales du tableau, & sur lesquelles on veut que se fixent particulièrement les yeux; en se gardant bien sur-tout de les mettre dans le lointain ou au fond du tableau, ou d'un groupe. Deux couleurs pures ne doivent jamais se trouver l'une à côté de l'autre; car comme la beauté ne consiste que dans une variété, pour ainsi dire, occulte, il est nécessaire que deux couleurs pures soient interrompues par une troisième qui les marie; car sans

cela il y aura bien variété, mais non pas union. De même les trois couleurs ſimples ne font jamais un bon effet quand elles ſe trouvent unies enſemble ; cependant cet effet eſt moins déſagréable que celui qui réſulte de deux couleurs pures ſeulement. Il faut appliquer ceci, en général, aux couleurs ſimples qui ont le même degré de force & de pureté ; car j'ai dit plus haut, qu'en rendant une choſe totalement claire par le moyen du blanc, & une autre tout-à-fait obſcure par l'emploi du noir, il en réſulte du clair-obſcur, & non de l'harmonie.

Il eſt donc néceſſaire, pour bien marier enſemble les couleurs, d'obſerver que des trois couleurs franches il faut en mêler deux enſemble pour en former une couleur rompue, & que la troiſième peut reſter pure ; & c'eſt véritablement par cette méthode qu'on obtiendra de l'harmonie & de la variété. Si le ſujet demandoit qu'on n'employât que deux couleurs, on rompra alors ces deux couleurs avec la troiſième. Par exemple, le violet & le jaune feront bien d'accord, ſi l'on charge le violet de bleu. En chargeant le jaune de rouge il en réſultera une teinte verdâtre.

Le rouge & le verd unis enſemble font un fort bon effet. On pourra employer de même enſemble, avec ſuccès, le bleu & l'orangé ; mais en obſervant que le rouge & le jaune ſont des couleurs trop brillantes auprès du bleu, qui eſt une couleur matte &, pour ainſi dire, ſombre. De ſorte qu'il faut amortir la vivacité de l'orangé pour le mettre en équilibre avec l'ombre du bleu. Voilà pourquoi le bleu, d'une teinte un peu verdâtre, & le cinabre, qui forment une eſpèce de couleur aurore

aurore ou jaune doré, vont très-bien ensemble. Cette règle peut servir à rompre & à mêler savamment toutes les couleurs, de manière qu'elles ne paroîtront ni crues ni dures, & l'on peut s'en servir non-seulement pour les draperies & les autres objets colorés, mais encore pour les fonds des tableaux & même pour les chairs.

Je recommande aux peintres de commencer par disposer & terminer les choses principales avant toutes les autres, & de suivre toujours les règles de l'art pour rendre les beautés de la nature, sans jamais prendre une route contraire. Le peintre doit bien étudier le sujet qu'il veut traiter, en lisant les écrivains qui en ont le mieux parlé, afin qu'il sache exactement quelle lumière & quel moment du jour il doit employer, & quels personnages il faut qu'il mette en scène; enfin, dans quel siècle l'évènement a eu lieu; car il seroit ridicule de vêtir un roi de guénilles ou d'une draperie bigarrée, comme l'habit d'arlequin; ainsi qu'il seroit également absurde d'habiller une jeune fille d'étoffes sombres, un petit garçon de couleurs fortes, & un héros en couleur de rose; comme aussi de donner aux soldats, qui persécutèrent le Christ, une uniforme à la Françoise avec des chapeaux à la Prussienne, & de couvrir les épaules d'un philosophe d'une étoffe changeante ou d'une couleur tendre & brillante. En un mot, ce seroit manquer aux convenances de représenter un concile ou une assemblée des dieux avec le coloris de Rembrant; comme il y auroit de l'inconséquence à peindre Enée aux enfers dans le goût du Barroche; car comme il faut qu'un sujet mélancolique inspire de la tristesse au spectateur, il ne doit pas être

composé avec des couleurs vives & agréables, qui flattent la vue ; mais on doit, au contraire, en faire les contrastes avec des teintes mattes & sombres. Il faut que la lumière ne paroisse pas celle d'un jour pur & serein, ni que l'harmonie charme l'œil ; de plus, les clairs doivent y être rassemblés sur une seule partie, sans être en grand nombre, ni répandus en différens endroits du tableau, ainsi que je le démontrerai ailleurs.

§. VII.

De la Composition.

LA composition demande beaucoup d'observations. Il faut d'abord que le peintre se représente vivement le sujet qu'il veut traiter, & que pour cela il ait consulté plusieurs fois les meilleurs écrivains qui en parlent, afin qu'il l'ait profondément imprimé dans la mémoire. Il ne doit pas non plus se contenter d'en lire les principaux traits ; mais il est essentiel qu'il étudie l'histoire entière, afin qu'il connoisse bien les caractères des personnages qu'il doit mettre sur la toile ; ce qu'il ne peut savoir sans examiner leur vie entière, pour juger du but qu'ils peuvent avoir eu en faisant l'action qu'il veut représenter; car un méchant homme fait quelquefois une bonne action. Cependant il est convenable que le peintre fasse connoître son caractère, soit par l'attitude générale du corps, ou par les traits du visage, afin qu'on sache

la raiſon qui le détermine à agir de la ſorte. Il eſt de même eſſentiel de ſe transporter au tems & au lieu de l'évènement, ainſi que de ſe rappeller le coſtume du peuple & du ſiècle dont il eſt queſtion ; & dans le cas qu'on ne trouve aucuns indices de cela dans les livres ou dans les monumens, il faudra alors s'en procurer des notions, en remontant à la ſource où ces peuples peuvent avoir puiſé leurs loix & leurs uſages ; ainſi que les Grecs, par exemple, les ont pris des Egyptiens, & les Romains des Grecs, &c. Et pour cela il eſt bon de conſulter les hiſtoriens, afin de s'en former une juſte idée. Il y a auſſi des occaſions où l'on peut tirer quelqu'utilité des modes de nos jours ; puiſqu'en général toutes les nations conſervent plus ou moins les mœurs de leurs ancêtres, qui toutes ſont fondées ſur la nature, & offrent rarement une entière diſparité ; de ſorte qu'il eſt facile d'en juger par analogie, en partant des uſages des anciens qui doivent en approcher le plus. Il convient auſſi de déſigner le lieu de la ſcène, ſoit par les arbres & les plantes, ſoit par la nature du ſol même, par les fleuves ou par la mer, par le caractère de l'architecture, ou par le goût particulier des arts du pays ; car ce ſeroit une abſurdité de placer l'Apollon du Belvédère dans un édifice de Babylone, ou la figure d'un perſonnage de nos jours dans un martyre de ſaint qui a eu lieu il y a mille ans.

Il eſt néceſſaire auſſi de ſonger au ſite particulier, afin de ſe repréſenter la lumière qui convient à la ſcène qu'on emploie, & de faire des acceſſoires, ainſi qu'une architecture intérieure, qui ſoient de même analogues au ſujet ; enfin, de conſidérer, en général, que les choſes n'é-

toient pas, du tems de Cain ou d'Enoch, ce qu'elles sont de nos jours ; & qu'alors on ne connoissoit pas l'ordre composite, non plus que tous les autres objets d'ornement & de luxe qui sont aujourd'hui en usage. Il faut que l'artiste se rappelle aussi en quel siècle les arts & les sciences ont été inventés & découverts, ou dans quel tems ils ont été introduits dans un pays, & à quelle époque ils y ont fleuri, & y sont parvenus à leur plus haut degré de perfection ; sans ignorer quel y a été le tems de leur décadence & de leur entière ruine.

Il ne me reste plus qu'à parler de ce qui est nécessaire pour la composition des figures. Les règles qu'il faut observer dans chaque figure en particulier, consistent principalement dans le contraste ou l'opposition des membres entr'eux, l'expression, la convenance, la qualité & l'âge de chaque personnage.

Le contraste ou l'opposition des membres consiste en ce que faisant avancer un bras, il faut faire porter en-arrière la jambe du même côté ; tandis que le bras du côté opposé se trouvera en-arrière, & la jambe en-avant. Les deux bras ne doivent pas se porter également en-avant, à cause qu'on ne peut pas reculer également les deux jambes en-arrière sans que la figure ne tombe. Il faut que la tête penche vers l'épaule qui est la plus haute, & se tourne du côté de la main qui est la plus avancée.

Aucun membre ne doit former un angle droit ; & il ne faut pas que deux membres soient parallèles entr'eux. Une main ne doit jamais se trouver exactement vis-à-vis de l'autre ; & c'est mal faire que de mettre deux extrémités sur une ligne perpendiculaire ou horizontale. Il

eſt bon auſſi d'avoir ſoin qu'un pied & les deux mains, ou les deux pieds & une main ne ſe trouvent pas ſur une ligne droite; car cela feroit un bien mauvais effet.

Un groupe conſiſte dans l'union de pluſieurs figures, qui toutes doivent ſe lier entr'elles. Il faut les compoſer toujours d'un nombre impair; comme trois, cinq, ſept, &c. De tous les nombres pairs, les moins déſagréables & les moins mauvais ſont ceux qui ſont formés de deux nombres impairs; mais il ne peut jamais réſulter de la grace de ceux de deux nombres pairs. Ceux de la première eſpèce ſont, par exemple, ceux de ſix, de dix, de quatorze, &c.; & ceux de la ſeconde eſpèce, ſont ceux de quatre, de huit, de douze, &c. Chaque groupe doit former une pyramide, & il faut, en même tems, que ſon relief ait, autant que poſſible, une forme ronde. Les principales maſſes doivent ſe trouver au milieu du groupe, en cherchant toujours de mettre les moindres parties ſur les bords ou extrêmités, afin de donner plus de grace & de légèreté au groupe. On doit avoir ſoin auſſi de donner au groupe une profondeur proportionnée à la place qu'il occupe; c'eſt-à-dire, de ne point mettre les figures à la file, afin qu'il en réſulte de la grace par la variété dans la grandeur des formes, & par la diverſité qu'on y remarque alors dans les accidens de lumière. Il faut pareillement obſerver, ainſi que je l'ai déja dit plus haut, qu'il ne ſe trouve jamais pluſieurs extrêmités ſur une ligne droite, ſoit horizontale, perpendiculaire, ou oblique; qu'aucune tête ne ſe rencontre avec une autre, ſoit horizontalement ou perpendiculairement; qu'aucune extrêmité,

foit tête, main ou pied, puiffe former une figure régulière, comme triangle, carré, pentagone, &c.; que jamais il n'y ait une égale diftance entre deux membres, ni que les deux bras ou les deux jambes d'une figure fe trouvent dans le même raccourci; enfin, qu'il n'y ait aucune répétition dans la difpofition des membres. Si, par exemple, on fait voir la partie de deffus de la main droite, il faut qu'on montre la paume de la main gauche. On doit auffi chercher toujours à faire paroître les plus belles parties du corps, qui, en général, font toutes les jointures, le col, les épaules, les coudes, les poignets, les hanches, les genoux, le dos, la poitrine. Ces parties font belles par deux raifons; la première, parce que c'eft dans les extrêmités qu'on peut mettre le plus d'expreffion & de favoir; & la feconde, à caufe que le dos & la poitrine étant les plus grandes parties du corps de l'homme, font auffi les plus belles pour unir, dans un groupe, une grande maffe d'une même couleur agréable, comme l'eft celle de la chair; ainfi que pour donner par-là un doux repos aux yeux, foit dans le jour ou dans l'ombre. Le corps de la femme eft agréable fous tous fes différens afpects, lorfqu'on prend foin de voiler les parties que la décence demande qu'on ne montre point. Il faut remarquer néanmoins qu'en dérobant avec intelligence quelques parties aux yeux, on en augmente la beauté & la grace. Car il eft certain qu'un fein qui n'eft pas tout-à-fait nud paroît infiniment plus beau; & il en eft de même d'autres parties qui gagnent à être à moitié cachées. Celui donc qui expofe à la vue plus de nudité que la décence le permet, ne fait

naître dans l'esprit des spectateurs que des idées malhonnêtes, sans obtenir la moindre estime, parce que ce n'est point de ces choses que dépend la beauté de l'art. Il y a deux raisons pour lesquelles les figures des femmes nues plaisent plus en peinture, que celles des hommes : la première, c'est que leur coloris est plus agréable, que le clair-obscur en paroît plus rond, à cause de la plénitude des chairs, & que par conséquent les masses en sont plus belles; voilà aussi pourquoi le corps d'un beau jeune homme fait plus de plaisir à voir que celui d'un homme nerveux & robuste. La seconde raison consiste, en ce qu'on a plus souvent occasion de voir des figures de femmes nues en peinture qu'en nature; ce qui est cause qu'elles nous paroissent plus idéales que le corps d'un homme que nous pouvons voir dans l'état de nature toutes les fois que nous le voulons. On peut y joindre une troisième raison, qui est facile à deviner.

Lorsqu'il est nécessaire de mettre ensemble plusieurs groupes de figures, on observera les mêmes règles que j'ai indiquées pour les groupes d'un nombre impair de figures; c'est-à-dire, qu'il faut tâcher d'employer un nombre impair de groupes. Mais dans le cas cependant que ce nombre de groupes, ou de pyramides, ne peut pas avoir lieu, à cause que le tableau n'est pas assez grand, on pourra alors faire un seul groupe entier, & deux demi groupes sur les deux côtés, en cherchant néanmoins à observer la loi prescrite pour la profondeur des groupes, & le nombre des figures dont ils doivent être composés. La figure principale doit toujours

ſe trouver placée dans le milieu ; & lorſqu'il y a pluſieurs figures principales, il faut alors tâcher de les mettre toutes vers le milieu, toujours ſur le ſecond plan, & jamais ſur le premier, afin qu'elles y paroiſſent comme entourées des autres objets, & qu'on puiſſe les détacher les unes des autres par le moyen du clair-obſcur & de la perſpective. Il eſt néceſſaire auſſi que toute la compoſition, en général, décrive un demi cercle, ſoit concave ou convexe, parce que de l'une & de l'autre manière, il eſt facile de faire paroître au milieu du tableau les parties principales & les plus brillantes.

Il faut d'ailleurs ne pas négliger non plus la variété, c'eſt-à-dire, de préſenter principalement aux yeux toutes les plus belles parties du ſujet en général, & de chaque figure en particulier ; ſans tomber néanmoins dans le défaut de faire paroître toujours certaines parties & de cacher les autres. Lorſque le ſujet le permet il ne faut pas négliger d'y faire entrer des individus de tout âge & de tout ſexe ; ce qui produit une agréable variété dans l'expreſſion & dans l'action ; en obſervant de plus qu'il y ait une parfaite ſymmétrie & un bon équilibre entre toutes les parties du tableau, mais ſans mettre poids ſur poids, ou poids contre poids, ſoit ſur une ligne horizontale ou perpendiculaire.

§. VIII.

§. VIII.

De la Grace.

Comme il eſt, pour ainſi dire, impoſſible de bien définir en quoi conſiſte la grace dans les ouvrages de l'art, je me contenterai de parler des effets qu'elle y produit. Il eſt hors de doute qu'elle ne conſiſte ni dans le coloris, ni dans les formes, ni dans le clair-obſcur, pris chacun ſéparément, mais qu'elle eſt le réſultat de toutes ces parties réunies; de manière que s'il y en a une ſeule qui manque, ou qui ne ſoit pas bien exécutée, il ne peut plus y avoir de grace. Beaucoup de monde la confondent avec la beauté; tandis que celle-ci n'en eſt qu'une partie qui réſide dans les formes. D'autres, qui ne ſont pas moins dans l'erreur, la cherchent dans l'harmonie, laquelle n'a de rapport qu'au coloris, & qui d'ailleurs n'en eſt que la moindre partie, puiſqu'elle a beſoin du clair-obſcur pour produire ſon effet. Ce n'eſt point non plus dans le clair-obſcur que conſiſte la grace, vu que ſon emploi ſeul eſt de produire la rondeur ou le relief des objets. Nous ſavons néanmoins que ſans ces trois parties on ne peut pas atteindre à la grace dans la peinture, ce qui eſt bien moins poſſible encore ſans la variété: de ſorte que, malgré toute la beauté dont une choſe eſt douée, nous voyons que cette choſe ne peut pas avoir de la grace lorſqu'elle

ſe trouve iſolée : il paroît par conſéquent que la beauté eſt une qualité ſubordonnée à la grace.

Il y a donc, ſuivant l'idée que je m'en forme, deux eſpèces de grace : l'une naturelle & ſimple, & l'autre compoſée. Celle de la première eſpèce peut ſe trouver dans toutes les choſes, & a beaucoup d'analogie avec la beauté ; la ſeconde réſulte de l'union de pluſieurs choſes, qui ſont déjà douées de la grace primitive ou naturelle, & qui, par cette union, forment une qualité d'un troiſième ordre, qui n'eſt ni la beauté, ni l'harmonie, mais qui répand un charme puiſſant ſur les ouvrages de l'art, & dont toutes les autres parties ne ſont que des acceſſoires.

Je ne m'étendrai pas davantage ſur l'eſſence de la grace, pour m'occuper maintenant à indiquer au peintre la manière dont il peut l'acquérir. Tout ce qui peut être peint doit avoir une forme, des couleurs, & par conſéquent du clair-obſcur, des jours c'eſt-à-dire, & des ombres. Pour parvenir donc à en former une repréſentation gracieuſe, il eſt néceſſaire de donner beaucoup de variété à chacune de ces parties en particulier, ce qui produira la grace dans le tout ; en ayant ſoin cependant de ne pas mettre une égale variété dans chacune de ces parties, parce qu'il n'y auroit plus alors une véritable variété, & que le fondement de la grace y manqueroit.

Ce que je viens de dire peut ſe démontrer par l'eſquiſſe ou le ſeul contour d'une figure, & même par un ſimple caractère d'écriture, auquel on peut donner, en variant la force & la délicateſſe du trait, une grace qu'on ne

trouve point dans ſes formes mêmes, quoique belles d'ailleurs, lorſque les jambes en ſont par-tout d'une force & d'une groſſeur égales : ce qui ſert à nous convaincre que la grace conſiſte principalement dans la variété.

C'eſt à cauſe de cette même variété que nous prenons plaiſir à voir des choſes nouvelles pour nous, dont l'habitude de les avoir ſous les yeux diminue le mérite de la variété ; de ſorte qu'elles ceſſent bientôt de nous être agréables. Et c'eſt par la même raiſon que les vieillards ſont moins ſenſibles au plaiſir de la nouveauté, parce qu'ils ont vu tant de choſes, qu'ils ne ſont plus frappés de leur variété, ou du moins cela a bien rarement lieu.

Pour parvenir donc à donner cette grace aux ouvrages de peinture, & pour qu'il en réſulte du plaiſir pour nos ſens, il eſt néceſſaire de flatter la vue par la variété ; puiſque, par ce moyen, on les fait jouir du plaiſir de la nouveauté, en les faiſant paſſer ſucceſſivement d'une choſe à une autre ; ce qui nous ſauve le dégoût produit par une trop longue contemplation du même objet, & nous porte à diſtinguer dans cette variété même les choſes les plus remarquables, ainſi que cela arrive à la vue d'un bouquet de fleurs, dans lequel une roſe, par exemple, ſe fait d'abord remarquer parmi pluſieurs autres fleurs plus petites, leſquelles feront oublier, pour un inſtant, la roſe qui eſt la plus grande ; & c'eſt ainſi que la vue paſſe ſucceſſivement d'un objet à un autre, en jouiſſant continuellement de la nouveauté, par la variété de ces différentes choſes, dont chacune en particulier eſt douée par elle-même d'une grace naturelle.

§. IX.

De la Grace du Contour.

LA grace du contour consiste en ce que nous appellons élégance, laquelle est la facilité jointe à la variété des formes. L'élégance peut se trouver même là où il n'y a point de correction ; parce que celle-ci est nécessaire à la beauté, & que celle-là tient à la grace.

Pour faire mieux comprendre ceci, je me servirai de l'exemple de trois peintres célèbres, le Corrége, le Caravage & Rubens, qui se trouvent tous trois à une égale distance de l'extrême beauté, ou du moins de la correction ; mais qui différent beaucoup entr'eux quant à la grace & à l'élégance. Le Caravage n'avoit ni variété, ni correction ; ce qui fait que son dessin est fort mauvais. La beauté & la correction manquoient absolument à Rubens, qui cependant avoit plus de variété que le Caravage ; aussi plaît-il davantage. Le Corrége, malgré quelques incorrections, mettoit tant de variété, d'élégance & de grace dans ses ouvrages, qu'il fait oublier ces défauts ; & par ces moyens il s'est formé un goût particulier de dessin, qui sans contredit seroit le plus beau & le plus grand qu'on connoisse, s'il ne péchoit pas par un peu d'uniformité ; & c'est cette partie que les Caraches ont portée la plus loin.

Il faut donc distinguer dans le dessin l'élégance de la grace, puisque celle-ci consiste dans l'union de cette

même élégance avec la variété ; & lorſque l'une ou l'autre de ces qualités lui manque, on ne peut plus lui donner le nom de grace. L'élégance conſiſte à fuir tous les extrêmes dans les formes, & dans un certain équilibre entre les contours concaves & les convexes. Rubens a trop employé les lignes convexes qui rendent les formes lourdes & communes. Le Corrége, au contraire, a ſu ſi bien unir les formes concaves avec les convexes, qu'il eſt parvenu par-là à la plus grande élégance & légèreté. Les Caraches qui ont cherché à l'imiter, n'ont pas ſu conſerver cet équilibre, & ont trop aimé la ligne convexe.

On peut faire ces mêmes obſervations ſur les ſtatues antiques, même ſans ſortir du palais Farnèſe, en remarquant le goût différent que préſente le fameux Hercule de Glicon, & l'autre Hercule qui eſt à côté de celui-ci; ainſi qu'entre les parties originales du premier & celles qui en ont été reſtaurées par des artiſtes modernes. La même obſervation peut ſe répéter en comparant la Flore du même palais avec la ſtatue de l'empereur Commode qui n'offre pas la moindre élégance. L'Hercule de Glicon, qui eſt d'un ſtyle ſublime, malgré ſa grandeur & ſa force, paroît très-léger quand on le voit à une certaine diſtance; tandis que les autres ſtatues, quoique moins grandes & moins fortes, paroiſſent néanmoins plus lourdes & plus groſſières. La même réflexion ſe préſente encore en voyant les ſtatues antiques du premier ordre, tels que l'Apollon, le Laocoon, &c.; car, en les examinant, on diſtinguera la différence qu'il y a entre le goût Grec & ce qu'on appelle le goût Ro-

main, qui offre toujours une certaine dureté de ſtyle, & un défaut d'élégance.

Si le Dominicain avoit poſſédé cette partie, il auroit été excellent; mais le défaut d'élégance lui a beaucoup nui. Raphael auroit atteint au plus haut degré d'élégance, s'il avoit quelquefois donné plus de rondeur à ſon deſſin; c'eſt-à-dire, ſi, dans certaines parties, il n'avoit pas trop alongé les lignes droites: cependant il a toujours été merveilleux dans le raiſonnement de la variété des lignes, & ſans l'imperfection dont nous venons de parler, il auroit égalé le mérite des artiſtes anciens de la première claſſe. Voilà auſſi la raiſon pourquoi il fut moins heureux dans les figures de femmes & d'enfans; mais, au contraire, admirable dans celles de vieillards, de philoſophes, d'Apôtres, & de la nature nerveuſe en général; tandis qu'il tomboit dans une eſpèce de péſanteur en voulant être gracieux, à cauſe qu'il ſe ſervoit alors trop de la ligne convexe. On ne peut pas citer ici Michel-Ange, puiſqu'il a abſolument ignoré la partie de l'élégance; & comme ceux qui ont cherché à l'imiter, ſont encore plus vicieux que lui dans cette partie, il eſt inutile d'en faire mention. Il faut donc ſe propoſer, pour règle générale, qu'il ne peut pas y avoir d'élégance ſans variété; car quand même on donneroit une rondeur bien entendue aux chairs, il eſt cependant impoſſible d'atteindre au but qu'on ſe propoſe par-là, ſi cette rondeur ne ſe trouve pas dans un juſte équilibre avec les autres formes; & voilà en quoi conſiſte le principal défaut de Rubens. En un mot, toute forme quelconque qui ſe trouve

répétée trop souvent, détruit l'élégance, qu'on obtiendra, au contraire, en variant les formes avant qu'elles soient parfaitement prononcées; car en les terminant tout-à-fait, on parviendra bien à la variété; mais il n'y aura plus d'élégance. Voilà pourquoi, par exemple, en voulant faire une forme ronde, il faut, avant de parvenir au demi-cercle, détourner un peu la courbe & la terminer par un angle obtus. Dans la nature, qui doit toujours servir de modèle au peintre, il n'y a aucune forme parfaitement ronde, ni parfaitement carrée; mais tout y offre une continuelle variété de lignes. Ce qui nous reste encore à dire des contours appartient à la composition; ainsi nous en parlerons à l'article qui traite de cette partie.

---

§. X.

De la Grace dans le Clair-Obscur.

APRES avoir parlé de la grace qui consiste dans une élégante variété des formes, examinons maintenant de quelle manière il faut la chercher dans le clair-obscur. Nous avons déjà remarqué que les masses de lumière & d'ombre doivent être de force & de grandeur différentes pour former un bon clair-obscur; ce qui, en même tems, y produira de la variété, & par conséquent de la grace. Entrons sur cela dans quelques détails.

Il faut donc commencer par faire choix d'une lu-

mière principale, pour la placer ſur la partie du tableau qu'on voudra rendre la plus brillante & la plus remarquable; en obſervant de ne pas introduire dans tout l'ouvrage une autre lumière d'une ſemblable force ou grandeur. On doit ſuivre le même principe relativement aux ombres; &, par ce moyen, on parviendra à répandre une merveilleuſe grace ſur tout l'ouvrage.

Après cela on diſtribuera les demi-teintes en différens degrés, de manière qu'elles contribuent à donner plus d'éclat aux deux principaux extrêmes; en ayant ſoin de ne point ſe laiſſer éblouir par un certain clair-obſcur fort brillant, mais faux, qui a ſéduit un grand nombre de peintres par le grand relief & la force toute particulière qu'il donne aux objets; c'eſt-à-dire, par des oppoſitions violentes, en joignant les deux extrêmes; ſavoir, les plus grandes lumières & les plus fortes ombres; ce qui détruit toute la grace & tout l'effet des demi-teintes, & qui plus eſt, fait perdre ſa beauté au coloris même; puiſque, comme je l'ai déjà remarqué, le blanc & le noir, qui forment les deux extrêmes, ne ſont pas de véritables couleurs, & que, pour donner de la grace à un tableau, il eſt néceſſaire que tout ce qui s'y trouve repréſenté ſoit plus ou moins viſible, afin qu'il en réſulte une parfaite variété, dans laquelle conſiſte la grace; & cela ne s'obtient que par une dégradation bien raiſonnée des jours & des ombres.

Il faut obſerver auſſi la valeur des couleurs, ainſi que je l'ai déjà dit à l'article du coloris; & l'on ne doit point, à cauſe que la lumière eſt beaucoup plus agréable

agréable que l'obſcurité, détruire la grace d'une figure, ou d'une draperie claire, en y oppoſant une forte ombre, dans l'intention d'y donner plus de force, ainſi que le font pluſieurs peintres, & comme le Guerchin en a ſur-tout donné l'exemple. Il eſt donc eſſentiel de conſerver à chaque choſe ſon vrai caractère, & ſa valeur particulière, en donnant aux chairs claires des ombres qui y conviennent, & pour fonds des choſes encore plus dégradées; en conſervant ainſi l'union ſans nuire à la variété; car il ſeroit abſurde de donner des ombres toutes noires à une draperie blanche, puiſque la nature de cette couleur ne peut ſubir de changement, & que ni les clairs, ni les ombres ne peuvent pas en être altérés.

C'eſt à la nature même qu'il faut attribuer le plaiſir que nous prenons à voir des choſes claires. La clarté reſſemble à la lumière, laquelle nous eſt d'un grand ſecours. Auſſi voit-on que les peintres, dont les ouvrages ſont ſombres, ont eu les idées & le caractère de la même teinte; car tout cela dépend du tempérament.

Il faut donc donner aux productions de l'art le ton le plus gai qu'il eſt poſſible; & lorſqu'on a à repréſenter quelque ſujet triſte dans un air ouvert, on doit faire tomber la lumière de côté, afin de produire beaucoup d'ombre.

En un mot, ſans expreſſion il ne peut pas y avoir de propriété; de même que ſans propriété il n'y a point de beauté, & ſans beauté point de grace: ainſi, par exemple, ſi l'on donne à une figure de femme le contour

mâle de l'homme, il n'y aura ni la propriété, ni la beauté, & moins encore la grace convenable au sujet, quelque beau que puisse d'ailleurs être ce contour.

---

§. X I.

De la Grace dans la Composition.

J'AI déjà observé plusieurs fois, que c'est la variété qui, dans toutes les parties de la peinture, forme la grace, je vais maintenant expliquer comment on peut obtenir cette variété dans la composition. Il faut remarquer, avant tout, que la variété doit se trouver unie à toutes les autres parties que j'ai indiquées comme nécessaires pour former une bonne composition; variété qu'il ne sera pas difficile d'obtenir, puisque la peinture est un art libre, qui permet de faire un choix dans la nature de ce qu'on juge le meilleur & le plus convenable au sujet qu'on traite. Toute l'erreur d'un grand nombre de peintres, qui ne savent pas unir la raison avec le goût, provient de ce qu'ils donnent plus d'attention & de soin aux accessoires qu'à l'objet principal. Pour éviter ce défaut, il est essentiel de commencer toujours par placer, avant toute autre chose, la principale figure, & de lui donner toute la dignité & toute la propriété qui convient à son caractère. Après quoi l'on disposera les principales figures de chaque groupe, pour passer tout de suite à chaque figure en

particulier, en obſervant de ne rien faire, qu'après avoir ſongé à ce qui mérite d'être placé auparavant. De cette manière, on facilite à l'eſprit le moyen de concevoir & de diſpoſer avec intelligence toutes les parties, & de remarquer ſi l'on n'eſt point tombé dans quelque faute ou dans quelque répétition. Cela fini, on examinera attentivement l'ouvrage pour voir ſi l'on y a obſervé exactement toutes les règles de la compoſition; & l'on y trouvera certainement la propriété & la variété convenables, parce que toutes ces parties ſont néceſſairement liées l'une à l'autre.

Il faut chercher à introduire dans un tableau quelconque des figures de tout âge, de tout ſexe & de toutes les claſſes; ainſi que les différentes impreſſions que les objets étrangers peuvent faire ſur ces perſonnages : par ce moyen on obtiendra la propriété, & avec elle la variété, la beauté, & enfin la grace. Si à cela on joint l'attention de donner à chaque figure les vêtemens convenables à ſa condition, à ſon âge & à ſon ſexe, en obſervant, en même tems, les règles du clair-obſcur, du deſſin, &c. on répandra ſur le tableau une variété merveilleuſe & une beauté particulière, dont la réunion produira un ouvrage parfait & plein de la plus grande grace.

Quant à la propriété, il eſt néceſſaire d'avertir que s'il arrive qu'on ait à peindre quelqu'objet, qui par lui-même n'ait aucune grace, il faut chercher à lui en donner, en rendant belles les parties qui lui ſont le plus particulières, & en les faiſant paroître plus que les autres. Par exemple, il n'y a point de figure humaine plus groſſière & plus laide que celle des ſatyres, des faunes, des cen-

taures & des tritons ; cependant il eſt poſſible de leur donner de la beauté & même de la grace, en obſervant bien la propriété de leur nature. Dans les parties humaines d'un centaure, on peut exprimer la force du cheval, en rendant les os plus forts que ne le ſont ceux de l'homme. Dans les ſatyres on fera connoître l'érotique ſéchereſſe de la nature du bouc ; ainſi qu'il faudra indiquer la fineſſe & la muſcoſité de la peau d'un triton ; en ayant ſoin de ne point remplir ſes muſcles de cette ſubſtance chaude, qui, dans les animaux ſanguins, gonfle les veines & les chairs. On doit porter la même attention dans toutes les autres choſes qu'on veut rendre ; & par cette methode on parviendra à unir la propriété à la variété, d'où réſultera la grace.

---

§. XII.

Des Proportions du Corps humain.

Il y a une infinité de ſyſtêmes ſur les proportions du corps humain ; mais à peine y en a-t-il deux qui s'accordent ; & tous ceux que j'ai vu juſqu'ici m'ont paru peu ſatisfaiſans & peu propres à inſtruire le peintre. D'ailleurs quelques écrivains ont trop limité les combinaiſons qui doivent ſervir à produire une proportion uniforme dans les figures. D'autres, parmi leſquels ſe trouve Albert Durer, ont indiqué une grande quantité & variété de proportions, mais qui ne peuvent être utiles qu'à ceux

qui veulent imiter leur goût. Je me hafarderai donc à propofer quelques idées fur cette matière, qui pourront fervir à tous les goûts, parce que je me fondrai fur les principes de la nature & de l'art.

On partage ordinairement la figure de l'homme en un certain nombre de têtes ou de faces; mais cette méthode n'eft bonne que pour les fculpteurs feulement, & non pour les peintres qui ne voient jamais exactement la grandeur des têtes, à caufe qu'il s'en perd au moins un tiers de la quatrième partie fupérieure par la perfpective; & l'on ne peut pas non plus dans la peinture mefurer la groffeur des membres avec la même précifion que dans la fculpture, parce qu'ils fembleroient maigres & grêles fur une fuperficie plane, en comparaifon de ce qu'ils paroiffent vus en perfpective; à caufe qu'en regardant les objets avec les deux yeux, le contour nous en femble plus grand qu'il ne l'eft en effet, fuivant leur jufte diamètre; & cela a lieu, tant dans la nature même que dans les ouvrages de fculpture, mais ne fubfifte point dans la peinture. Les anciens avoient déjà obfervé cette loi d'optique; voilà pourquoi les figures des bas-reliefs font plus groffes, proportion gardée, que celles en ronde-boffe; je parle ici de ces beaux bas-reliefs qui peuvent être mis en parallèle avec les ftatues du même tems.

Les peintres doivent mettre infiniment plus de variété dans leurs productions que les fculpteurs, & font par conféquent renfermés dans des bornes moins circonfcrites. Raphaël qui, en quelque forte, ne fit que multiplier le goût antique du fecond ordre, en l'uniffant avec une certaine vérité que n'offre point la fculpture, s'eft

servi, soit par goût, soit par principe, de toutes sortes de proportions, sans qu'on puisse dire que l'une soit meilleure que l'autre ; je connois même quelques figures de lui qui n'ont que six têtes & demie de hauteur : proportion qui ne seroit pas supportable chez tout autre peintre que Raphaël.

La construction du corps humain est d'une telle symmétrie, qu'elle nous donne l'idée de ses mouvemens ; & c'est cet accord des membres qu'il faut observer pour pouvoir parvenir à une parfaite correction de dessin. Je vais donc en parler succintement, & proposer ce que je crois nécessaire pour l'obtenir.

Après avoir conçu l'idée de la figure qu'on veut mettre sur la toile, on commencera par en dessiner la tête d'une grandeur arbitraire ; en observant néanmoins comme une règle générale, que la plus grande tête qu'on puisse admettre en peinture, est celle de la neuvième partie de la figure ; & la plus petite, celle de la sixième partie : ce sont là les deux extrêmes ; car la dimension ordinaire est d'une huitième ou d'une septième partie. La longueur du col sera égale à la moitié de la tête.....



NOTE
DE M. D'AZARA.

MALGRÉ les soins & les peines qu'on s'est donnés pour extraire des manuscrits de M. Mengs les principes qu'il vouloit établir sur les proportions du corps humain, il n'a pas été possible de former de ces fragmens un systême suivi qui peut servir de regle dans une matière aussi importante & aussi difficile; de sorte qu'on a pensé qu'il valoit mieux supprimer le reste de ce chapitre, que d'exposer des principes qui pourroient induire en erreur.

Ceux qui voudront connoître les proportions de la tête seule, pourront avoir recours à M. Winckelmann, qui a expliqué le systême de M. Mengs sur cet objet, dans sa première édition de l'*Histoire de l'Art*; quoiqu'il paroisse d'ailleurs, que M. Winckelmann n'a pas trop bien compris lui-même cette matière, que son traducteur François a rendu moins intelligible encore; de sorte que dans la dernière édition de ce livre, on a supprimé presqu'entiérement cet article. Je parle ici de la traduction Italienne qui en a été publiée depuis peu à Milan, dans laquelle il paroît qu'on n'a pas aussi mal interprêté, ni autant defiguré cet auteur.

Il n'y a qu'un artiste savant, d'un goût délicat, & qui ait étudié les ouvrages de M. Mengs, qui puisse se charger avec succès de ce travail. Mais ce grand effort ne peut être attendu que de quelque jeune artiste, bien instruit des bonnes regles de l'art; & non de ces maîtres déja formés, qui ne regardent comme beau que ce qui tient à la pratique vicieuse dont ils se sont pénétrés dans leur jeunesse, & qu'il leur impossible d'abandonner dans un âge mûr ; qui d'ailleurs, sont révoltés de ce que M. Mengs, leur contemporain, se soit élevé à un si haut degré au-dessus d'eux, qu'ils sont tous obligés de le reconnoître pour leur maître. Ces artistes dédaignent de regarder les ouvrages de M. Mengs, ou du moins ne les voyent qu'avec des yeux prévenus; souvent même ils les méprisent sans avoir jamais été à même de les voir. Ce que je viens de dire a été constaté plusieurs fois à Rome par des faits. Il y a quelque tems que dans une assemblée d'artistes & d'amateurs de toute espèce, on examina & loua deux portraits peints par un jeune Venitien; lorsqu'un de ces grands hommes, peintre de son métier, (qui n'est point de Rome, à la vérité, mais d'un pays qui n'a jamais produit de peintres, ni de sculpteurs, même médiocres, quoiqu'on y achete à haut prix les ouvrages de l'art) entendant que le jeune artiste dont on venoit de faire l'éloge, étoit, dans ce tems même, occupé à copier le portrait du Pape Rezzonico fait par Mengs, s'écria (*petulanti splene cachinno*) qu'une pareille étude feroit la perte de son talent. Mais il ignoroit que ce jeune homme n'étoit occupé, depuis qu'il se trouvoit

à

à Rome, qu'à étudier les ouvrages de M. Mengs, particuliérement ceux du Musée du Vatican, où l'on garde les manuscrits de papyrus. L'envie elle-même ne pourroit pas montrer plus de démence. Ces peintures de M. Mengs ont eu le même sort que celles des loges du Vatican, qu'on grave néanmoins ; ce qui fit dire à M. Mengs qu'on traduisoit Raphaël en Vénitien : le débit de ces gravures est cependant considérable.



ADDITIONS.

Les Notes suivantes sont aussi de M. le Chevalier d'Azara, qui en a enrichi une nouvelle édition des Œuvres de M. Mengs, en deux volumes in-8°, *faite à Bassano, en 1783 ; c'est-à-dire, trois ans après celle sortie de l'Imprimerie Royale de Parme, sur laquelle nous avons fait notre Traduction. Comme cette édition nous est parvenue trop tard pour placer ces Notes dans le corps de l'ouvrage, nous avons cru devoir les donner ici par supplément, en indiquant les endroits où elles doivent être intercallées.*

Tome I, *page 16, après le premier paragraphe.* Dans ce tems vint à Rome M. Webb, jeune voyageur Anglois, qui n'avoit d'autres notions des beaux-arts, que celles qu'il en avoit puisées dans les auteurs Grecs & Latins qu'il venoit de lire au Collége, dont il ne faisoit alors que sortir. Plein de feu & du desir de se faire avantageusement connoître, il chercha les moyens de s'introduire chez M. Mengs, qui, remarquant l'amour de ce jeune homme pour l'antiquité, se livra bientôt à lui, & l'ins-

truisit, comme s'il eût été son fils, de tout ce qu'il savoit sur l'art, & lui donna même une copie de ses *Réflexions sur la Beauté & sur le Goût dans la peinture*; & de ses *Réflexions sur Raphaël, sur le Corrége & sur le Titien.* De retour dans sa patrie, M. Webb s'empressa de publier ses *Recherches sur les Beautés de la peinture* *, livre qui ne contient absolument que le systême de M. Mengs, délayé dans quelques passages de Pausanias & de Pline; sans que M. Webb ait jamais daigné nommer la source où il avoit puisé tout son savoir. Il a même osé avancer, afin de mieux cacher son plagiat, qu'il n'y avoit de nos jours aucun peintre de mérite, ni personne qui connut les idées sur l'art qu'il alloit publier. Cependant M. Mengs ne faisoit que rire, quand M. Marron, moi-même & plusieurs autres personnes lui faisoient remarquer cette charlatanerie littéraire.

Voici comment M. Winckelmann s'est expliqué à ce sujet dans une lettre adressée à M. L. Usteri, en 1761. » Je suis charmé que ma mémoire soit plus heureuse que la » vôtre au sujet de l'ouvrage Anglois. Je vous ai marqué, dans le tems, que ce qu'il y a de meilleur dans » ce livre, est tiré d'un manuscrit sur la peinture que » Mengs communiqua à l'auteur. Cependant le *Fat* ose » avancer qu'il n'y a point de peintre qui soit en état » de faire par lui-même les observations qu'il donne; » tandis que c'est de M. Mengs qu'il a emprunté ces observations ».

---

* Webb, *Inquiry into the Beauties of Painting.*

Tome I, pag. 41, lignes 8 & 9, il eſt dit : « Dans la » ſuite on fit placer ſon buſte en bronze dans le Panthéon ». Ce buſte eſt aujourd'hui en marbre, à cauſe que le bronze ne faiſoit pas un bon effet dans cet endroit.

Tome I, page 46, après le premier paragraphe. Rien ne prouve mieux que le fait ſuivant les grandes connoiſſances que M. Mengs avoit acquiſes de l'antique. Le bruit couroit dans le monde qu'on vendoit à Rome des peintures antiques volées à Herculanum. Le roi de Naples donna ordre de faire arrêter le voleur, qu'on ne tarda point à découvrir & à mettre en priſon, où il confeſſa bientôt que ces prétendues peintures antiques étoient l'ouvrage de ſes mains, qu'il vendoit comme des productions des anciens, afin d'en tirer un meilleur prix. On ſe convainquit de cette ſupercherie, en lui faiſant faire, dans ſa priſon, quelques tableaux dans le goût de ceux d'Herculanum, qu'il contrefit à merveille. Il avoua qu'il en avoit fait un grand nombre que les Anglois avoient achetés pour des ouvrages antiques, & qu'ils montroient en Angleterre comme des chefs-d'œuvre précieux. Il dit auſſi qu'il en avoit vendu à Rome, & qu'il s'en trouvoit de ſemblables dans le cabinet du collége Romain, dont le Pere Ambroiſe, alors Jéſuite, en a fait graver pluſieurs pour ſon Virgile, & dont il a donné l'explication avec un ton vraiment doctoral & impoſant.

Dans ce même tems, M. Caſanova, éleve de M. Mengs, fit deux tableaux, dans le même goût antique ; & pour ſe jouer de M. Winckelmann, avec qui

il n'étoit plus alors lié d'amitié, il fit courir ſous main le bruit, que ces deux tableaux venoient d'être découverts dans une fouille faite près de Rome. Le bon Winckelmann ajouta foi à cette eſpieglerie, & donna une deſcription pompeuſe de ces prétendus ouvrages antiques, dans la premiere édition Allemande de ſon *Hiſtoire de l'Art.* Mais notre antiquaire ayant découvert, peu de tems après, cette ſupercherie, en fut vivement affecté, & s'en plaignit amèrement dans pluſieurs Journaux. Il employa même, dit-on, des protections à Paris, pour faire ſupprimer les deux planches & leur explication, dans la traduction Françoiſe de ſon ouvrage, qu'on imprimoit alors dans cette ville.

Cette idée de contrefaire les peintures antiques vint auſſi à M. Mengs, qui fit un tableau haut de ſix palmes, & à peu près de la même largeur, repréſentant Jupiter aſſis ſur ſon trône, avec une eſcabelle ſous ſes pieds, embraſſant Ganymède, qui, de la main gauche, tient un vaſe, & une coupe de la main droite. Cette idée heureuſe eſt rendue avec toute la beauté idéale poſſible dans la figure de Ganymède; tandis que celle de Jupiter offre une grandioſité toute divine; de ſorte qu'on peut dire qu'Homère n'a point conçu d'idée auſſi ſublime du maître des dieux, que celle que le pinçeau de Mengs en a donnée dans ce tableau. L'art avec lequel il a imité le mur antique, les fentes & les dommages qu'il a feint que l'enduit avoit ſouffert en enlevant cette peinture du mur, les parties qu'il a ſuppoſé avoir été reſtaurées, & la différence qu'il a miſe dans l'exécution de ces mêmes parties & celles du prétendu original; tout y ſert à

montrer jusqu'à quel degré l'art peut être porté pour accréditer l'imposture.

Ce tableau, & les deux que M. Casanova fit pour tromper M. Winckelmann, se trouvoient dans le cabinet de M. Diel de Marseille. Mais à sa mort, le Jupiter de M. Mengs resta entre les mains de Madame Smith, qui logeoit avec lui, & qui demeure aujourd'hui dans la rue de la Croix.

M. Winckelmann a regardé aussi cette peinture comme antique, & en a donné une savante description dans son *Histoire de l'Art;* mais il n'en a jamais montré de l'humeur à M. Mengs, comme il l'avoit fait à M. Casanova; soit qu'il en ait voulu davantage à ce dernier, à cause qu'il avoit fait ces deux tableaux dans l'unique dessin de mettre le savoir de M. Winckelmann en défaut; ou peut-être bien, ce qui même est le plus probable, parce qu'il est resté jusqu'à sa mort dans l'idée que le tableau du Jupiter étoit véritablement un ouvrage antique.

Je sais que M. Mengs a laissé, dans l'intérieur de l'enduit de ce tableau, une marque pour faire reconnoître que c'est un ouvrage de sa main. Cependant il lui vint, avant de mourir, un regret d'avoir fait cette supercherie, & il recommanda avec beaucoup d'instance à Madame Marron, sa sœur, de rendre public qu'il étoit l'auteur de cet ouvrage.

Tome I, page 54, après le premier paragraphe, Je me rappelle un autre trait de M. Mengs, qui caractérise trop sa manière de penser pour l'omettre ici. Le roi

actuel de Pologne voulut avoir un tableau allégorique de M. Mengs, je ne sais sur quel sujet. Lorsque le ministre de cette cour à Rome s'acquitta de sa commission auprès de cet artiste, celui-ci répondit qu'il seroit charmé de satisfaire à l'ordre dont l'honoroit Sa Majesté Polonoise; mais qu'étant, pour le moment, chargé de vingt-six tableaux pour d'autres souverains, il étoit juste qu'il satisfît auparavant à ces demandes, suivant l'ordre du tems qu'il les avoit reçues; que de plus, il avoit promis à ses amis de leur faire quelques tableaux, & que c'étoit par ceux-là qu'il vouloit commencer, *parce qu'il préféroit l'amitié à toutes les dignités & à tous les honneurs du monde.*

Tome I, page 54, après le second paragraphe. En parlant plusieurs fois à M. Mengs de la situation de sa famille, je lui conseillai de destiner un de ses fils à la peinture; mais il me répondit toujours négativement, en m'ajoutant : *Si mon fils avoit un talent inférieur au mien, j'en aurois beaucoup de chagrin; & je serois au désespoir, s'il en possédoit plus que moi.* Voilà un enthousiasme dont les grands hommes seuls sont susceptibles. Et en effet, que peut-on espérer de celui qui ne s'estime pas soi-même? Zeuxis, qui faisoit présent de ses tableaux, parce qu'il croyoit qu'on ne pouvoit pas assez les payer; Parrhasius qui s'étoit arrogé le surnom de Αβροδίαιτος, & tant d'autres artistes du premier ordre avoient conçu une bien plus haute idée d'eux-mêmes, que M. Mengs; & tous croyoient qu'il étoit juste : *Sumere superbiam quæsitam meritis.*

Tome I, *page 57, à la suite du dernier paragraphe des Mémoires sur la vie & sur les ouvrages de M. Mengs.* Les ouvrages de M. Mengs ont produit un essaim de critiques de toutes les especes. Pour faire connoître jusqu'à quel point a monté ce délire, je rapporterai ici quelques incartades de M. Richard Cumberland, Anglois, qui, au commencement de la derniere guerre, passa en Espagne, où il fut chargé infructueusement de quelques négociations politiques. De retour dans sa patrie, il espéra de se distinguer plus heureusement en publiant un livre intitulé : *Anecdotes of eminent Painters in Spain, &c. deux volumes in-12. Londres 1782.*

M. Cumberland commence par déclarer qu'il a entrepis cet ouvrage pour faire connoître en Angleterre les meilleurs peintres Espagnols, & le grand nombre de leurs ouvrages; de même que ceux des peintres étrangers, qui se trouvent en grande quantité dans ce royaume, & qui sont peu connus ailleurs, & particulièrement des Anglois. Mais pour ne point donner les vies de ces peintres, que d'autres ont déjà publiées, & faute d'avoir les connoissances nécessaires en peinture, ainsi qu'il en convient lui-même plusieurs fois ingénuement, il a cru bien faire de publier un recueil d'*anecdotes*, c'est-à-dire, d'inepties ennuyeuses, qui n'offrent pas la moindre instruction, pas même pour les simples amateurs de l'art; car il n'a daigné caractériser aucun de ces peintres, ni d'écrire aucun de leurs ouvrages; il avance même que la description d'un tableau est aussi inutile que celle d'une bataille.

Il a cependant jugé à propos de donner la description faite

faite par M. Mengs du tableau de *lo Spasimo di Sicilia* de Raphael ; & à cette occasion, il a manifesté son goût & son intelligence, en disant : « Quant à » l'effet général, il me semble que la composition man- » que d'harmonie; les chairs en sont noires & grossières ; » les figures & les objets du fond n'ont point une juste » dégradation, & ne fuient pas, comme on le voit dans » la nature; défauts qu'il faut peut-être attribuer aux » retouches qu'on a faites à ce tableau, & aux diffé- » rens vernis qu'on y a appliqués. Dans le groupe, » il y a une jambe qui n'appartient à aucune figure, ce » qui fournit une nouvelle preuve que ce tableau a été » rétabli par des mains étrangeres; car on ne peut cer- » tainement pas accuser Raphaël de cette faute gros- » sière ».

Mais s'il n'y a point de défaut dans ce tableau, s'il n'a jamais été restauré, & si c'est un des plus beaux ouvrages de Raphaël & des mieux conservés de ce maître, que devra-t-on penser alors de la perspicacité de M. Cumberland ?

Après avoir donné ses anecdotes sur les peintres Espagnols du seizième & dix-septième siècles; notre auteur éclairé dit : Que dans notre siècle l'Espagne n'a point produit d'artistes de ce mérite, & il observe que cette décadence n'est pas particulière à l'Espagne, mais qu'elle a de même lieu en Flandres, en France, & principalement en Italie. « Il ne faut pas en attribuer la faute » aux princes de la maison de Bourbon, qui règne en » Espagne, si la récompense peut être regardée comme » la mesure de l'encouragement. Les plus zélés admira-

» teurs de M. Mengs n'oseront dire que ses talens » n'aient pas été assez considérés, ni assez récompensés » par sa majesté Catholique, au service & aux gages de » laquelle ce peintre est mort. La réputation de cet ar- » tiste est fort célèbre en Europe, & c'est peut-être » celle de tous les peintres modernes qui l'est le plus; » mais il n'a été solidement encouragé qu'en Espagne. » En Allemagne il n'a peint que des miniatures; il n'a » fait que des copies pour l'Angleterre; fugitif de » Dresde, & dans la pénurie à Rome, ce ne fut qu'à » la cour de Madrid qu'il reçut honneur & récompense, » & qu'il exerça dignement son art; ainsi qu'on avoit » vu le Titien à la cour de Charles-Quint, Coello » auprès de Philippe II, & Velasques sous Philippe » IV, princes pendant le règne desquels l'Espagne a » produit ses plus grands peintres, & a attiré chez elle » les meilleurs artistes étrangers ».

Ensuite, M. Cumberland, tâchant de découvrir les causes de cette décadence des arts, bat la campagne, se perd dans ses raisonnemens, & finit par croire qu'il en faut chercher la raison en Espagne, dans la perte de l'orgueilleuse indépendance des Aragonois, & de l'inflexible dignité des Castillans; ainsi que dans l'indifférence que les moines gourmands & fainéans ont pour les arts; qui sont de même négligés par les ministres, depuis qu'on ne les choisit plus dans le corps de la noblesse.

Il n'y a point d'artiste sur lequel M. Cumberland s'étende davantage que sur M. Mengs, dont il dit: « Plusieurs juges des mieux accrédités ont regardé Mengs

» comme la plus grande lumière de l'art des tems » modernes ; & l'on feroit mal sa cour en Espagne si » l'on n'applaudissoit pas aux éloges qu'on fait de ce » peintre. Quelques admirateurs enthousiastes se sont » même joints à M. d'Azara, son éditeur, pour le com- » parer à Raphaël & au Corrége ».

Il donne ensuite un extrait de la vie de M. Mengs, publiée par le même Azara. Ici M. Mengs n'est plus fugitif hors de Saxe, ni dans le besoin à Rome ; mais il se trouve tout-à-coup être quelque chose, puisque M. Cumberland, après avoir établi plusieurs théories sur le jugement qu'on doit porter des peintres morts & encore existans, (*de vivis nil nisi bonum, de mortuis nil nisi verum*,) dit : Que M. Mengs, quoique idolâtre de Raphaël, dont il a étudié les ouvrages avec plus de soin que Pascal n'a jamais étudié la bible, a néanmoins trouvé que Raphaël étoit inférieur aux anciens peintres Grecs dans la beauté idéale, qui manquoit à Raphaël ; & que M. Mengs a fondé ce jugement sur de simples hypothèses, & non sur des preuves de fait. Il paroît donc par-là que M. Cumberland a lu & bien retenu les œuvres de M. Mengs.

M. Cumberland va plus loin encore, & ajoute : « Que » M. Mengs aimoit la vérité ; mais qu'il ne l'avoit pas » toujours trouvée ; & que sauvage, mélancolique & in- » sociable, il croyoit ne dire que des vérités, tandis qu'il » ne disoit que des impertinences, & ne parloit qu'avec » mépris des peintres mêmes dont le talent étoit supé- » rieur au sien ». Il cite sur-le-champ, comme une preuve de cette inculpation, que M. Mengs a dit :

Que le livre de M. Reynolds, peintre Anglois, est fait pour induire en erreur les jeunes artistes; parce que ses raisonnemens portent sur des principes superficiels & erronés, qui ne sont adoptés que par cet auteur. Voilà une faute que M. Cumberland ne peut pas pardonner à M. Mengs, & que cet artiste doit expier. « Si Mengs eût été en » état de produire une composition aussi tragique & aussi » pathétique que celle d'Ugolino*, je suis convaincu » qu'une pareille condamnation ne seroit jamais échappée » de sa bouche; mais l'adulation l'avoit rendu vain, » & ses maux avoient aigri son esprit. Il se voyoit à » Rome sans rivaux; & comme il n'avoit plus les arts sous » les yeux, il pensoit qu'ils n'existoient plus nulle part » que sur sa palette. Le tems n'est pas loin, que nos » amateurs (c'est-à-dire, les Anglois,) pousseront leurs » voyages jusqu'en Espagne, & ils verront alors avec » indignation, par ses ouvrages, combien ses decrets » dogmatiques sont peu fondés; & c'est alors aussi que » nous pourrons dire, avec connoissance de cause, que

* Ce sujet est tiré de *l'Enfer du Dante*, *ch.* 33, *v.* 168 *suiv.*, où le comte Ugolino est dépeint mourant de faim avec ses quatre enfans, en prison. Dans le tableau de M. Reynolds, ce père infortuné est représenté dans une parfaite apathie, & comme pétrifié par le sentiment de son malheur; tandis qu'un de ses fils tombe en agonie, un autre veut le secourir; le troisième se cache le visage, & le plus jeune se tient effrayé aux genoux de son père. Les regards de tous ces enfans sont fixés sur le comte qui n'entend plus, qui ne voit plus. Il y a une fort belle gravure de ce tableau. *Note du Traducteur.*

» sa *Nativité*, quoique si superbement encadrée, & si
» artistement couverte, qu'il n'est pas permis *au zéphir*
» *même d'y toucher trop rudement*; ce tableau doit ce-
» pendant plus son éclat au verre qui le couvre qu'à
» sa propre beauté. Que d'ailleurs l'Enfant Jesus est une
» espèce d'avorton, & si petit qu'il paroît copié d'après
» un embrion conservé dans un bocal (*copied from a*
» *bottle.*) Que Mengs ne sait donner ni un caractère
» de vie, ni un caractère de mort à ses figures; qu'il
» ignore également l'art d'inspirer la terreur & de ré-
» veiller les passions; que ses compositions n'annoncent
» ni feu, ni imagination; & qu'en cherchant à éviter
» chaque défaut en particulier, il est tombé dans tous
» en général; que d'ailleurs son pinceau est aussi timide
» que servile. Qu'ayant contracté le goût & les idées
» d'un peintre de miniature, il a fait voir dans ses plus
» grandes compositions, une délicatesse infinie de
» pinceau qui prouve la *main* d'un habile artiste, mais
» non pas ces élans de l'*ame* qui caractérisent le maître.
» Que lorsqu'il y a de la beauté, elle n'échauffe point
» l'imagination; de même que ses sujets tristes n'ex-
» citent point la pitié. Que l'ange qui, vient saluer
» Marie, est un messager sans agilité dans son vol,
» & sans grace dans son action. Que, quoiqu'il ait con-
» damné, d'un ton d'oracle, Rubens, au vil rang de
» copiste hollandois, il étoit néanmoins aussi peu
» en état de peindre l'Adoration des rois de Rubens,
» que de créer l'étoile qui servit de guide aux Mages.
» Mais ce sont là des discutions au-dessus de ma portée.
» J'abandonne donc Mengs à des critiques plus habiles,

» & Reynolds à de meilleurs défenseurs que je ne le suis;
» content si la postérité les admire tous deux, & convaincu
» que la gloire de notre concitoyen est au-dessus de
» l'envie & de la détraction.

Peu satisfait encore de ces sarcasmes, l'élégant Cumberland ajoute, que le tableau du Christ mort, peint par Rubens, qui est dans la salle du chapitre de l'Escurial, est d'une force & d'une expression singulières, & qu'il n'a jamais vu d'ouvrage de peinture où les passions soient rendues d'une manière plus étonnante. « Lorsque, parmi un grand nombre
» de chefs-d'œuvre de Raphaël & du Titien, on porte
» les yeux sur ce tableau, ils y demeurent fixés, &
» l'on sent que Rubens y a rendu les passions plutôt
» en poëte qu'en peintre. En voyant cet ouvrage je
» me rappellai la critique amère de Mengs, lorsqu'il
» compare la copie que Rubens a faite du Titien à la
» traduction Flamande d'un auteur élégant; & je ne
» pus m'empêcher de faire, en moi-même, une compa-
» raison de ce tableau avec celui de Mengs qui repré-
» sente le même sujet. La scène & les personnages,
» ainsi que la catastrophe, sont exactement les mêmes.
» Mais chez Mengs tout est froid, insipe & sans vie,
» exécuté d'une manière méthodique & mésuré au com-
» pas; ses personnages ressemblent à une troupe de
» gens postés dans des attitudes académiques & payés
» pour leur peine. Le corps du Christ est exposé de la
» même manière à la vue dans les deux tableaux; mais
» quelle différence! quel contraste! Mengs, à la vé-
» rité, s'est donné beaucoup de peine pour faire un
» cadavre; il a arrondi les muscles, il a rendu la peau

» liſſe, & lui a donné un coloris qui ne reſſemble en » rien à de la chair : c'eſt une figure de cire luiſante, » qui n'offre aucun ſigne des douleurs que le Chriſt » vient de ſouffrir. Qu'après cela on regarde le tableau » de Rubens, & on y verra la perſonne qui a expié » nos iniquités ſur la croix, & dont la mort nous a » ſauvés. Cependant Mengs eſt le peintre que le pré- » jugé de la cour a élevé, en Eſpagne, au-deſſus » de toute comparaiſon ; de ſorte que ce ſeroit un crime » d'état que de ne point l'admirer ; & le culte qu'on » lui rend eſt regardé comme canonique, & fait, pour » ainſi dire, partie de l'idolâtrie qui caractériſe la re- » ligion du pays. Mengs eſt le ſeul critique qui, en » parlant, *ex profeſſo*, de la collection des peintures du » palais du roi, à Madrid, ne faſſe pas l'éloge, & ne » donne pas même la deſcription du tableau de l'*Ado-* » *ration*, qui eſt le principal ouvrage de Rubens ; de » ſorte qu'on croiroit qu'il ne cite le nom de ce grand » maître que pour faire un inutile ſacrifice au Titien, » que Rubens eut, ſuivant Mengs, la témérité de » copier ».

Tome I. p. 152. A la fin des Réflexions ſur la Beauté & ſur le Goût dans la peinture. M. Mengs a dit, & a bien dit, que les anciens ne mettoient dans leurs ouvrages qu'un petit nombre de figures, afin de rendre plus ſenſible la perfection de celles qu'ils y introduiſoient ; tandis que les modernes, au contraire, cherchent à cacher leurs imperfections en multipliant les objets. L'école de Cortone & celle de Naples, qui lui doit ſon

exiſtence, (les deux ſeules qui règnent aujourd'hui en Italie) ont pour principe, dans leur compoſition, de remplir de grands eſpaces par des figures & d'autres objets, ſans laiſſer vuide aucun endroit du tableau. Ils ne s'inquiètent point ſi leurs compoſitions ſont confuſes, & ne ſignifient rien, pourvu que les attitudes des figures & les couleurs locales forment des contraſtes, & ce qu'ils appellent de *l'effet;* de ſorte qu'on peut dire, que ce n'eſt ni l'expreſſion, ni l'idée du ſujet, mais la manière dont ils rempliront le champ de leurs tableaux qui les occupe principalement. J'ai vu dans les ouvrages de Corrado, des figures dont le coloris du viſage eſt verd & bleu, parce qu'il croyoit que par ce moyen il contraſtoit merveilleuſement bien avec celui d'autres figures, d'un coloris différent.

Comme ce ſont là des choſes tout-à-fait nouvelles, il a fallu qu'ils créaſſent des mots nouveaux ; c'eſt pourquoi ils ont imaginé le nom de *Peintres machiniſtes*, *Peintres à machines*, (*Macchiniſti, Pittori di macchine.*) Ils diſent même que ceux qui font des compoſitions ſages & bien entendues, où il n'y a que le nombre néceſſaire de figures, ſans rien d'inutile ou de gratuit, & ſans attitudes forcées ou chargées, ne ſont que des artiſtes froids, ſans feu, ſans ame & ſans talent. En un mot, en cela comme en bien d'autres choſes, un certain eſprit a prévalu ſur le jugement, & le goût s'eſt totalement dépravé.

Il eſt bon de citer à cette occaſion un paſſage du *Traité de la peinture*, de Léon-Baptiſte Alberti *; car

* Alberti naquit à Florence d'une famille noble. Il a donné en laquoique

quoique cet auteur ait écrit à une époque où l'art étoit encore dans son enfance, il nous prouve cependant que la raison triomphe dans tous les tems, lorsque les préjugés ne l'étouffent point. Voici comment il s'exprime: « Et je blâme certainement les peintres qui, pourparoître fertiles, & pour ne point laisser d'espace vuide » dans leurs ouvrages, ne suivent aucune règle dans » leurs compositions, mais placent tout au hasard & » sans ordre; de sorte que leurs productions ne présentent aucun sujet déterminé, & ne sont que des » tumultes confus; tandis que celui qui veut mettre » de la dignité dans l'histoire, doit sur-tout chercher » la simplicité. Car, ainsi qu'un prince acquiert de la » majesté, en exprimant ses volontés en peu de paroles, pourvu que ses ordres soient remplis; de même » un tableau d'histoire augmente en dignité quand il » n'y a que le nombre requis de figures; & cette variété limitée lui donne de la grace. Je hais la solitude dans les sujets d'histoire; mais je suis loin aussi » d'approuver cette abondance qui nuit à la dignité. Et » j'aime beaucoup à trouver dans les tableaux d'histoire, » ce que je vois observé par les poëtes tragiques & comiques, qui, pour représenter leur sujet, n'emploient que » le moins de personnages qu'il leur est possible ».

---

tin un Traité d'architecture divisé en douze livres, imprimé en 1481; il a aussi écrit sur la peinture, sur la sculpture, & sur plusieurs autres sciences. On voit à Florence, à Rimini & à Mantoue de ses ouvrages d'architecture qui sont d'un bon goût. *Note du Traducteur.*

Tome I. p. 179. A la fin du premier paragraphe. C'est le sens du toucher qui nous apprend que les objets sont véritablement placés hors de nous ; & c'est par la répétition continuelle de cette observation que l'ame acquiert enfin l'habitude de juger sainement de la véritable situation des choses.

NOTE. Je n'ignore point qu'il y a plusieurs autres systêmes contraires à la théorie que je viens d'exposer sur la vision, qui tous, peut-être, ont été produits par un esprit de singularité ou de contradiction ; c'est pourquoi je ne m'arrêterai point à les réfuter. Je ferai seulement mention ici de celui de M. l'abbé de Condillac, à cause que le nom de cet écrivain pourroit donner quelque poids à son opinion, & par conséquent autoriser une erreur. M. l'abbé de Condillac n'a fait son *Traité des animaux* que dans l'intention d offusquer, s'il étoit possible, la gloire de l'illustre M. de Buffon ; & il a osé entreprendre d'attaquer, avec le secours de la seule métaphysique, un homme garni de toutes les armes des mathématiques, de la physique, de l'histoire naturelle, de la philosophie & de l'éloquence.

Il soutient que nous ne voyons les objets ni doubles, ni renversés, parce qu'il ne se peint aucune image sur la rétine ; ne pouvant point se former d'image là où il n'y a point de couleur. Il ne se fait, dit-il, qu'un certain ébranlement dans la rétine ; or, un ébranlement n'est pas une couleur, & ne peut être que la cause occasionnelle d'une modification de l'ame. Et quand même les objets viendroient se peindre renversés & doubles sur la rétine, on ne peut cependant pas en conclure qu'il y ait dans l'ame une sensation double & renversée,

Ces argumens sont si foibles, que rien ne seroit plus facile que de les réfuter avec évidence, si le tems le permettoit. Qu'on fixe la vue sur un objet, & qu'on sépare les yeux avec force, on le verra double ; parce que l'ame ne reçoit plus alors les sensations de la manière qu'elle a l'habitude d'en être affectée. Comment M. l'abbé de Condillac a-t il pu s'imaginer que la rétine puisse éprouver un ébranlement sans contact? Et ce contact, par quelle autre cause peut-il être produit, si ce n'est par la lumière? Qui est-ce qui s'imagineroit que l'auteur d'un excellent traité contre les systêmes, tomberoit lui-même dans un des moins raisonnables & des plus dangereux de tous, qui est celui des *causes occasionnelles* du bon père Malebranche?

Tome I. *p.* 196. *Note pour la fin du dernier paragraphe.* Quelques personnes plus jalouses de la réputation de Michel-Ange, que de celle de tout autre artiste, & peut-être que de la leur propre même, ont été scandalisées de la sévérité avec laquelle je l'ai jugé. Pour tranquilliser leur esprit à cet égard, je pourrois citer ici plusieurs semblables jugemens que des grands maîtres de l'art ont portés sur cet artiste prétendu divin; mais pour ne pas abuser de la patience du Lecteur, je me contenterai de rapporter ce que le savant M. Fuessli, qui a publié en Allemand, à Zurich, le *Traité* de M. Mengs *sur la Beauté & sur le Goût dans la peinture*, dit dans une lettre qui se trouve à la fin du second volume des *Lettres familières de M. Winckelmann.* « Tous les artistes font de leurs saints des vieillards; » sans doute, parce qu'ils s'imaginent que l'âge est

» nécessaire pour donner de la sainteté ; & ce qu'ils ne » peuvent leur imprimer de majesté & de gravité, ils le rem- » placent par des rides & des longues barbes. On en » voit un exemple dans le Moïse de l'église de S. Pierre- » aux-liens, du ciseau de Michel-Ange, qui a sacrifié » la beauté à la précision anatomique & à sa passion » favorite, le terrible, ou plutôt le gigantesque. On ne » peut s'empêcher de rire quand on lit le commence- » ment de la description que le judicieux Richardson » donne de cette statue : *Comme cette pièce est très-fameuse, » il ne faut pas douter qu'elle ne soit aussi très-excellente.* » (*Tome* III. *p.* 545.) S'il est vrai que Michel-Ange » ait étudié le bras du fameux satyre de la *villa* Ludo- » visi, qu'on regarde à tort comme antique, il est très- » probable aussi qu'il a étudié de même la tête de ce » satyre, pour en donner le caractère à son Moïse ; car » toutes deux, comme Richardson le dit lui-même, res- » semblent à une tête de bouc. Il y a sans doute dans » l'ensemble de cette figure quelque chose de monstrueu- » sement grand, qu'on ne peut disputer à Michel-Ange : » c'étoit une tempête qui a présagé les beaux jours de » Raphaël ».

Tome II. *p.* 21. *Note pour la fin de la première ligne.* C'est peut-être une erreur de croire que le lieu où l'on a trouvé l'Apollon étoit un palais de Néron ; car si cela étoit ainsi, Pline en auroit certainement parlé, ainsi qu'il fait mention du Laocoon & des autres belles statues de son tems. Il est plus probable que cet ouvrage est du tems d'Hadrien, lorsque l'art fut arrivé à son plus haut

degré de perfection ſous les empereurs. Il eſt donc à croire que l'endroit où cet Apollon fut découvert à été la *villa* qu'Hadrien avoit à Anzio, où, ſuivant Philoſtrate, dans la vie d'Apollonius de Thiane. (*Lib.* VIII, *c.* 8.) cet empereur avoit dépoſé un livre & pluſieurs lettres de ce philoſophe ; & il ajoute que cette *villa* étoit de toutes les maiſons impériales celle où Hadrien ſe plaiſoit le plus. Ὅτι δὴ καί τινας τῶν τῦ Ἀπολλωνίυ ἐπισολῶν καταμεῖναι ἐς τὰ Βασίλεια, τὰ ἐν τῷ Ἀντίῳ, οἷς μάλιστα διὰ τῶν περὶ τὴν Ἰταλίαν Βασιλείων ἔχαιρεν.

Je ne crois pas non plus que cet Apollon ſoit occupé à tuer le ſerpent Pythien ; je penſe plutôt qu'il décoche ſes flèches ſur la malheureuſe famille de Niobé.

Tome II. *page.* 182. *Note pour la fin du premier paragraphe.* Un ex-jéſuite de Parme, ſauva, lors de l'extinction de ſon ordre, un tableau repréſentant le même ſujet, qu'il a vendu depuis au prince Chigi, à Rome. C'eſt, à ne point en douter, un tableau original du Corrége, de même que celui qui eſt à Capo-di monte. Ce tableau avoit beaucoup ſouffert & a été rétabli, particulièrement dans les draperies. La tête & le pied de la Vierge, de même que l'Enfant, qui ont été bien conſervés, ſont ſi divinement exécutés qu'il n'y a peut-être rien de plus beau au monde.

Tome II. *page.* 221. *Note pour la fin du paragraphe.* La vie du Corrége compoſée par M. Mengs, telle que je viens de la publier, a été imprimée à Finale, en 1781, par un certain M. Charles-Joſeph Ratti ; lequel, fai-

ſant ſemblant d'ignorer que les œuvres de M. Mengs exiſtaſſent, ſe dit l'auteur de cette vie du Corrége, qu'il s'approprie comme ſon propre ouvrage; & pour rendre la choſe plus probable, il s'eſt permis de joindre à cette vie, une lettre qu'il prétend que M. Mengs lui a écrite, en 1774, de Madrid; dans laquelle il fait dire à cet artiſte, qu'il l'engage à ſe hâter de raſſembler & de publier promptement les Mémoires ſur la vie & ſur les ouvrages du Corrége. De manière que M. Ratti a publié cette vie, comme ſi M. Mengs n'y eût jamais eu aucune part; & néanmoins, c'eſt exactement celle que M. Mengs a compoſée. Il eſt vrai que M. Ratti l'a habillée à ſa mode, en renverſant le ſens & les phraſes par-tout où il eſt queſtion de l'art; & il a cru produire un chef-d'œuvre en la chargeant d'une érudition tout-à-fait ſingulière. Par exemple, il dit que *Corrége eſt une des plus illuſtres villes de la Lombardie*, & qu'elle a produit de grands hommes en tout genre, juſqu'à des cardinaux même; & pour prouver cette aſſertion, M. Ratti cite des épitaphes, des teſtamens, des titres, des dignités, des tombeaux, des chronologies & pluſieurs autres pareils témoignages, très-utiles, ſans doute, aux artiſtes & à l'avancement de l'art. Il nomme auſſi tous les diſciples du Corrége, qui, ſelon lui, ne ſont pas en petit nombre, & qui tous ont été de grands & de très-grands maîtres. Enſuite il fait l'énumération des imitateurs du Corrége, parmi leſquels Lanfranc ſe trouve placé comme un archi-Corrégien, & le Ferrari comme un plus grand archi-Corrégien encore; ſans doute, à cauſe que ces deux peintres étoient Génois. Il termine enfin ſa légende par M. Mengs, qu'il

prétend avoir été aussi le partisan & l'imitateur très-fidele du Corrége; sans dire néanmoins en quoi & de quelle manière il l'a imité.

Si M. Ratti avoit si fort envie d'être imprimé, il auroit du moins dû publier des choses qui fussent à lui. M. Ratti est un Génois boîteux, avec une bouche de travers, qui possède le misérable talent de contrefaire les gestes & les ridicules des personnes qu'il voit. C'est par ce mérite singulier qu'il fit la connoissance de M. Mengs, qui, malgré son caractère naturellement sérieux, aimoit à se distraire quelquefois avec des gens de cette trempe gaie & burlesque; de manière qu'il prit M. Ratti tellement en amitié, qu'il le logea dans sa maison, & qu'il fournit à tous ses besoins. Et pour mieux contribuer encore à sa fortune, il chercha à le faire passer pour peintre. Pour cet effet, il lui fit plusieurs ébauches d'un tableau de Nativité, qu'il devoit exécuter pour l'église des négocians de Barcelone. Le soi-disant peintre choisit la plus belle de ces ébauches, haute d'environ six palmes (qui est un vrai chef-d'œuvre dont je suis possesseur); & fit ainsi son tableau, sans autre peine que celle de le craticuler & de le colorier : ce qui lui mérita un honneur immortel.

M. Ratti auroit continué, sans doute, à jouir de l'amitié de M. Mengs, & même à vivre chez lui, s'il n'avoit pas conçu le fol projet d'aspirer à la main d'une des filles de son bienfaiteur. Mais à peine eut-on découvert cette ridicule prétention de sa part, qu'il fut renvoyé à la grande satisfaction de tout le monde & particulièrement de Madame Mengs, à qui les manières ca-

valières & peu honnêtes de M. Ratti déplaisoient infiniment.

Cependant M. Ratti a conservé une si grande reconnoissance pour son ancien bienfaiteur, qu'à peine celui-ci eût-il cessé de vivre, qu'il publia sa vie, dans laquelle M. Mengs ne se reconnoîtroit certainement pas s'il pouvoit la lire. Il s'y nomme par-tout l'ami & le disciple de Mengs. Il vient aussi de faire réimprimer la vie du Corrége par M. Mengs, comme un ouvrage de sa propre composition. A merveille, M. Charles-Joseph Ratti!

Il faut joindre aux gravures faites d'après les ouvrages de M. Mengs, dont il est parlé à la page 60 du premier volume, plusieurs têtes qu'il a dessinées au trait avec quelques ombres, d'après le célèbre tableau de Raphaël, connu sous le nom de l'*Ecole d'Athènes*, qui est au Vatican; & que D. Alberic Mengs, son fils, fait actuellement graver à Madrid, par D. Domingo Cunego. Il en a déjà paru environ une vingtaine de feuilles.



O D E

In Morte DEL CAVALIERE

ANTON-RAFFAELE MENGS.

ITALIA!.... O me felice
Sotto il ciel più ſereno!
Bella d'arti, e d'artefice
Reina, e genetrice
Nacqui anch'io nel tuo ſeno.

LE palme alzò agli Dei
E il don d'Italia cuna
Pregio più, che in eſtrania
Terra non pregerei
Don di regia fortuna.

SE nacquer lungo il Nilo,
Se Grecia le fè belle,
Nacquero, e s'abbellirono
Sol per prender aſilo
Tra noi l'arti ſorelle.

Venner, com'io fent' oggi,
Dubbie d'april le aurette:
Dagli occhi il vel fi tolfero
In faccia ai Tofchi poggi;
E il divin piè fi ftette.

Quante man corfer pronte!
Quant' alme innamorate!
Ecco alle Dee rifplendere
Tutta la luce in fronte
Della natia beltade.

D'eccelso orgoglio o come
Inufitati moti
L'accefo cor m'inveftono,
S'anzio, s'odo il tuo nome,
S'odo il tuo, Buonarotti!

Ovunque il guardo io giro,
Cento m'invitan fegni
D'are, che al gufto alzaronfi;
Quanti ogn'aere, ch'io fpiro,
Spiran fovrani ingegni.

Dell' arti io vi faluto
Monumenti diletti;
In voi pafcendo l'anima,
In Genio anch'io mi muto
Ebbro de' voftri afpetti.

Altri fra il tuon de' cavi
Metalli ami aggirarsi,
Mirar genti, che spirano
Morte e di ferro gravi
Lauri di sangue sparsi.

Tu, Italia, in mezzo all' arti
Pacifica ti resta;
Italia, ecco in tuo imperio;
No, il ciel non potea darti
Sorte miglior di questa.

Forse lagnarti vuoi
De' tuoi domini angusti?
Di povertade? Ah! medita
Sù tutti i fasti tuoi
Sarian lamenti ingiusti.

Grecia potuto avria
Lagnarsi? un sol sospiro
Trasse ella mai d'invidia
Sull' alta Signoria
Dei successor di Ciro?

Ma dell' onor più vero
Tutte le vie ti sono
Sempre, se vuoi, domestiche:
Scopristi un emisfero
E altrui ne festi un dono.

Tal apre intatte selve
Un lion generoso,
Poi le abbandona, e libere
V'han le minori belve
Il pascolo, e il riposo.

Di tue richezze il fonte
Avrai tu sola a vile,
Se mal suo grado apparezzale
D'oltremar, d'oltremonte
Ogni spirito gentile?

Qual corra a te non pensi
Estrania ognor famiglia
Sù tuoi tesori estatica
E in preda a mille sensi
D'invidia, e maraviglia.

Reso alle patrie rive,
Se oltraggi alcun frappone
Al vero inevitabile,
Quel, che sua invidia scrive,
Detesta sua ragione.

Ma se l'invidia cede,
L'industre peregrino
Giura per te dementica
D'aver la patria, e chiede
Farsi tuo cittadino.

Quegli, ch' Italia or piangi;
Tuo cittadino ſi feo;
Quì per man delle Grazie
Libò ſenza compagni
Il puro latte Acheo.

E quì, dov' egli fiſſe
L'avide ciglia, e il core,
Sentì l' influſſo magico
De' gran modelli, e diſſe:
Anch' io ſon Dipintore.

Disse, e a un lavoro accinto
Ne' ſuoi color s'infuſe.
Quel non ſo che dell' anima
Ricercator, quel cinto
Che a pochi dan le Muſe.

Il già Romano igegno
Piacque a Natura o quanto!
Eſſa all' orecchio diſſegli:
Copiami, tu ſei degno;
Eccomi ſenza manto.

E allor gl' ingenui volti
Parlanti agl' intelletti
Dal facil tocco ſceſero,
E in un ſol tocco accolti
Mille contrari affetti.

La muta Poesia
Fra tinte d'alma piene
Tutta brillò: vedeasi,
Com' ella si partia
Dalla Scuola d'Atene.

L'ombre poscia e il d'intorno
Guidò profonda vista,
Figlia de' geni, ond' unico,
Fu Lionardo un giorno
Filosofo ed Artista.

Che non unì? Le ardenti
Movenze, il meditato
De' gruppi bel disordine,
I dolci sfuggimenti
Lo sfumar dilicato;

E il fior più lusinghiero
(Meglio meglio il vicino
Secol vedrà, s'io mentone)
Di quanti all' arti diero
Parma, Vinegia, Urbino.

Zeusi così sceglieva
E il bel di cinque univa
Fanciulle di Calabria,
Allorchè dipingeva.
La bellissim' Argiva.

O a questo secol dato
In ristoro dell' arti!
Quì la tua propria immagine
Spira tal, che passato
Non so ben figurarti:

Quì ancor la tua gradita
Compagna.... ahi, che dir oso!
Cor raro! cor sensibile!
Pagasti colla vita
Il tuo amor virtuoso.

Tu dillo, e solo il puoi,
Se il tuo ingegno, o il tuo cuore,
Ambo di tempre eteree,
Ambo soli fra noi,
Ebbe tempra migliore!

S'egli è ver, che convenga
A buon Pittore assai
Sentir, amibil anima
D'apoteosi degna,
Che non sentisti mai!

Ho core anch' io, che sente
La tua mancanza, o primo
Dell' arti amor; ma povera
Di sacre aure è la mente;
Sento, ma non esprimo.

Sulla tua tombo immoto
Staſſene il Guſto : ahi ! Bello
Chi ſa , chi ſa , qual medita
Far mai ſecol rimoto
Del terzo Raffaelo !

Fin du Tome ſecond.

INDICE
DES PIECES ET DES CHAPITRES.

TOME PREMIER.

SECONDE SECTION.

Du Goût.

TROISIEME SECTION.

Exemples du Goût.

OBSERVATIONS *de M. le Chevalier d'Azara sur le précédent Traité de M. Mengs.*

CHAPITRE IV.

CHAPITRE V.

TOME II.

Fin de l'Indice des Pieces, *&c.*

TABLE DES MATIERES

Contenues dans les deux Volumes.

A.

Ambrosio

B.

D.

E.

F.

G.

I.

K.

L.

M.

N.

O.

P.

Q.

R.

S.

T.

V.

Z.

Fin de la Table des Matières.

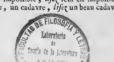
FAUTES A CORRIGER.

TOME PREMIER.

PAGE 16, ligne 10, après enfant, *effacez* ; & *mettez*,
ibid. 12 en pieds, *lisez* en pied.
30 3 ambient, *lisez* ambiant.
34 18 à un bacchanale dans lequel, *lisez* à une bacchanale dans laquelle.
35 1 desquels, *lisez* desquelles.
175 13 le Caravache, *lisez* le Caravage.
221 18 & 21 des couleurs, *lisez* de couleurs.
237 9 après général, *effacez* &, & *mettez*,
255 22 il a su opposer, *lisez* il a su y opposer.
256 12 un peu trop uniformes, *effacez* un peu.

TOME SECOND.

4 11 quelques peu, *lisez* quelque peu.
32 1 épiloquent, *lisez* épiloguent.
71 20 feuillier, *lisez* feuiller.
85 10 propention, *lisez* propension.
107 9 après Michel-Ange, *lisez* après par Michel-Ange.
158 20 les parties seules, *lisez* les seules parties.
168 22 & épaisseur de couleurs, *lisez* & d'une épaisseur de couleurs.
251 11 & 12 en dessinant avec soin, *lisez* en dessinant pendant un mois avec soin.
292 2 & le désigner, *lisez* & la désigner.
314 18 des jours, c'est-à-dire, des ombres, *lisez* c'est-à-dire, des jours & des ombres.
327 5 qui peut, *lisez* qui puisse.
328 8 leur impossible, *lisez* leur est impossible.
342, *ligne dernière*, un cadavre, *lisez* un beau cadavre.



A P P R O B A T I O N.

J'AI lu par ordre de Monseigneur le Garde des Sceaux, *les Œuvres de Mengs, traduites de l'Italien par M. JANSEN*, & je n'y ai rien trouvé qui m'ait paru devoir en empêcher l'impression.

A Paris, le 22 Juin 1785.

SUARD.

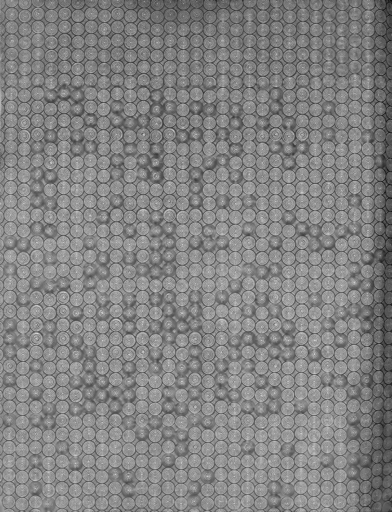
P R I V I L É G E D U R O I.

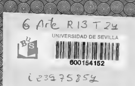
LOUIS, par la grace de Dieu, Roi de France & de Navarre: A nos amés & féaux Conseillers les Gens tenans nos Cours de Parlement, Maîtres des Requêtes ordinaires de notre Hôtel, Grand Conseil, Prevôt de Paris, Baillifs, Sénéchaux, leurs Lieutenans Civils, & autres nos Justiciers qu'il appartiendra; Salut. Notre bien amé le Sieur JANSEN Nous a fait exposer qu'il desireroit faire imprimer & donner au Public un Ouvrage intitulé *les Œuvres de Mengs, en deux volumes in-4o., traduites de l'Italien*, s'il nous plaisoit lui accorder nos Lettres de privilege pour ce necessaires. A ces causes, voulant favorablement traiter l'Exposant, nous lui avons permis & permettons par ces Presentes, de faire imprimer ledit Ouvrage autant de fois que bon lui semblera, & de le vendre, faire vendre & debiter par tout notre Royaume; Voulons qu'il jouisse de l'effet du present Privilège, pour lui & ses hoirs à perpetuité, pourvu qu'il ne le retrocede à personne, & si cependant il jugeoit à propos d'en faire une cession, l'acte qui la contiendra sera enregistré en la Chambre Syndicale de Paris, à peine de nullité, tant du Privilege que de la Cession; & alors, par le fait seul de la Cession enregistrée, la durée du present Privilège sera reduite a celle de la vie de l'Exposant, ou à celle de dix années, à compter de ce jour, si l'Exposant decède avant l'expiration desdites dix années, le tout conformément aux articles IV & V de l'Arrêt du Conseil du 30 Août 1777, portant Reglement sur la durée des Privileges en Librairie. Faisons défenses à tous Imprimeurs, Libraires & autres personnes de quelque qualité & condition qu'elles soient, d'en introduire d'impression étrangère dans aucun lieu de notre obeissance; comme aussi d'imprimer ou faire imprimer, vendre, faire vendre, debiter ni contrefaire ledit Ouvrage, sous quelque pretexte que ce puisse être, sans la permission expresse & par écrit dudit Exposant, ou de celui qui le representera, à peine de saisie & de confiscation des exemplaires contrefaits, de six mille livres d'amende, qui ne pourra être modérée pour la première fois, de pareille amende & de décheance d'etat en cas de recidive, & de tous depens, dommages & intérêts, conformément à l'Arrêt du Conseil du 30 Août 1777, concernant les contrefaçons: à la charge que ces Presentes seront enregistrées tout au long sur le Registre de la Communauté des Imprimeurs & Libraires de Paris, dans trois mois de la date d'icelle; que l'impression dudit Ouvrage sera faite dans notre Royaume & non ailleurs, en beau papier & beaux caractères, conformement aux Reglemens de la Librairie, à peine de décheance du present Privilège; qu'avant de l'exposer en vente, le manuscrit qui aura servi de copie à l'impression dudit Ouvrage sera remis dans le même etat ou l'approbation y aura été donnée ès mains de notre très cher & féal Chevalier, Garde des Sceaux de France, le sieur HUE DE MIROMESNIL, Commandeur de nos Ordres; qu'il en sera ensuite remis deux exemplaires dans notre Bibliothèque publique, un dans celle de notre Château du Louvre, un dans celle de notre très-cher & féal Chevalier, Chancelier de France, le sieur DE MAUPEOU, & un dans celle dudit sieur HUE DE MIROMESNIL: le tout à peine de nullité des Presentes, du contenu desquelles vous mandons & enjoignons de faire jouir ledit Exposant & ses hoirs, pleinement & paisiblement, sans souffrir qu'il leur soit fait aucun trouble ou empêchement. Voulons que la copie des Presentes, qui sera imprimée tout au long, au commencement ou à la fin dudit Ouvrage, soit tenue pour dûment signifiée, & qu'aux copies collationnées par l'un de nos amés & féaux Conseillers Secrétaires, foi soit ajoutée comme à l'original. Commandons au premier notre Huissier ou Sergent sur ce requis, de faire, pour l'exécution d'icelles, tous Actes requis & nécessaires, sans demander autre permission, & nonobstant clameur de Haro, Charte Normande, & Lettres à ce contraires; Car tel est notre plaisir. Donné à Paris le vingtième jour du mois de Juillet l'an de grace mil sept cent quatre-vingt-cinq, & de notre règne le douzième. Par le Roi, en son Conseil. *Signé*, LE BEGUE.

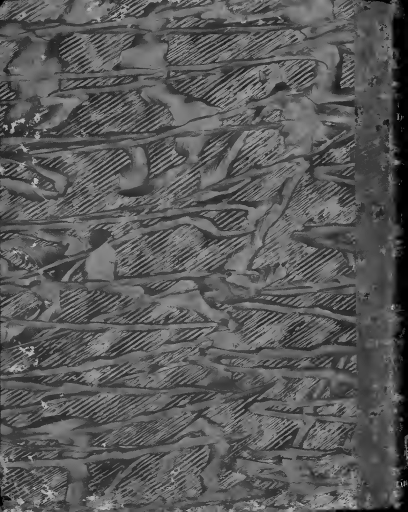
Regiſtré ſur le Regiſtre XXII de la Chambre Royale & Syndicale des Libraires & Imprimeurs de Paris, n°. 271, fol. 381, conformément aux diſpoſitions énoncées dans le Preſent Privilège, & à la charge de remettre à ladite Chambre les neuf Exemplaires preſcrits par l'Arrêt du Conſeil d'Etat, du 16 Avril 1785. A Paris, le 29 Juillet 1785. Signé,

LE CLERC, *Syndic.*

De l'Imprimerie de P. DE LORMEL, Imprimeur de l'Académie Royale de Muſique, rue du Foin S. Jacques.




6 Arte R13 T24
UNIVERSIDAD DE SEVILLA
600154152
i23975852





OEUVRES
D'ANTOINE
RAPHAEL
MENGS
I